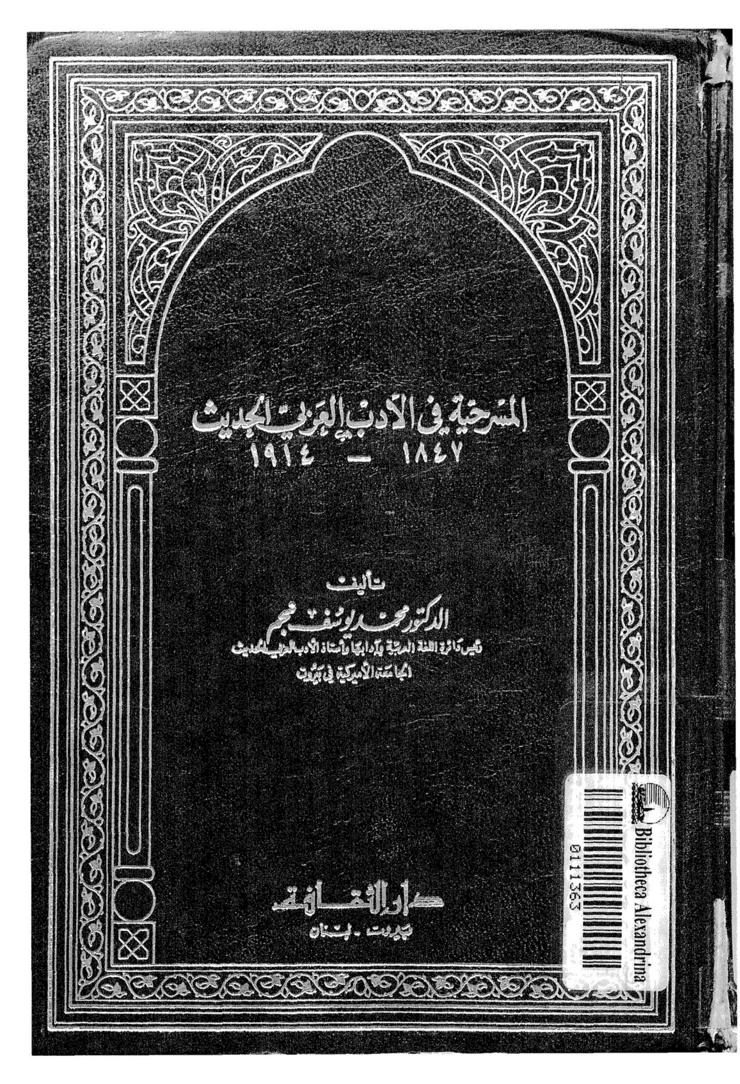
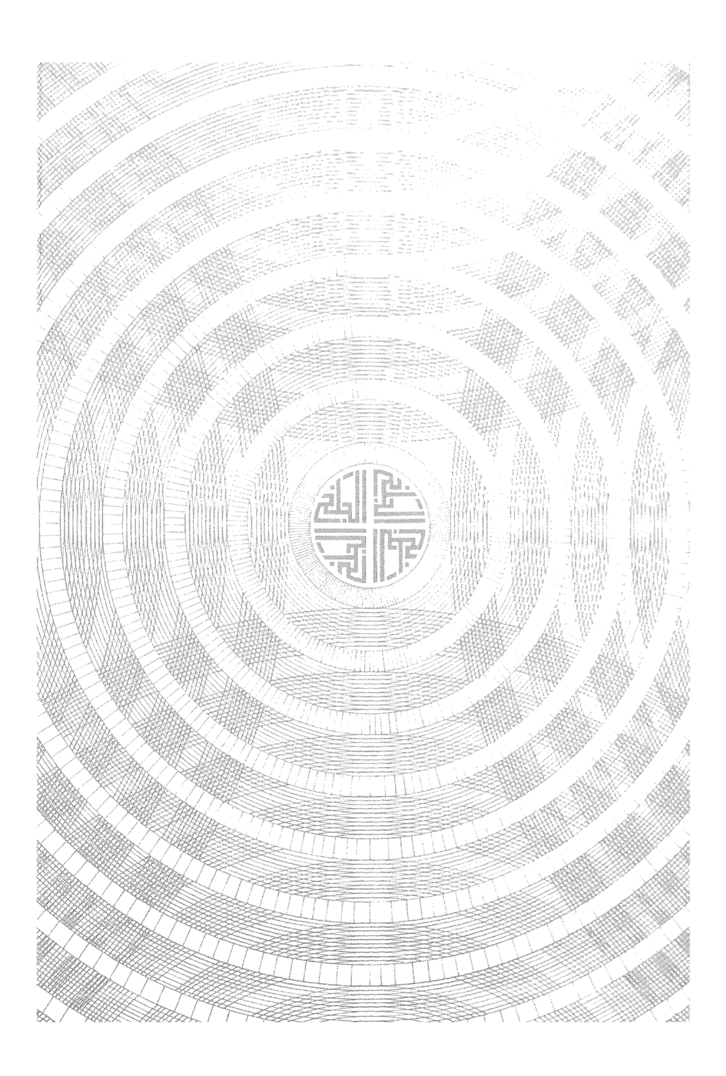
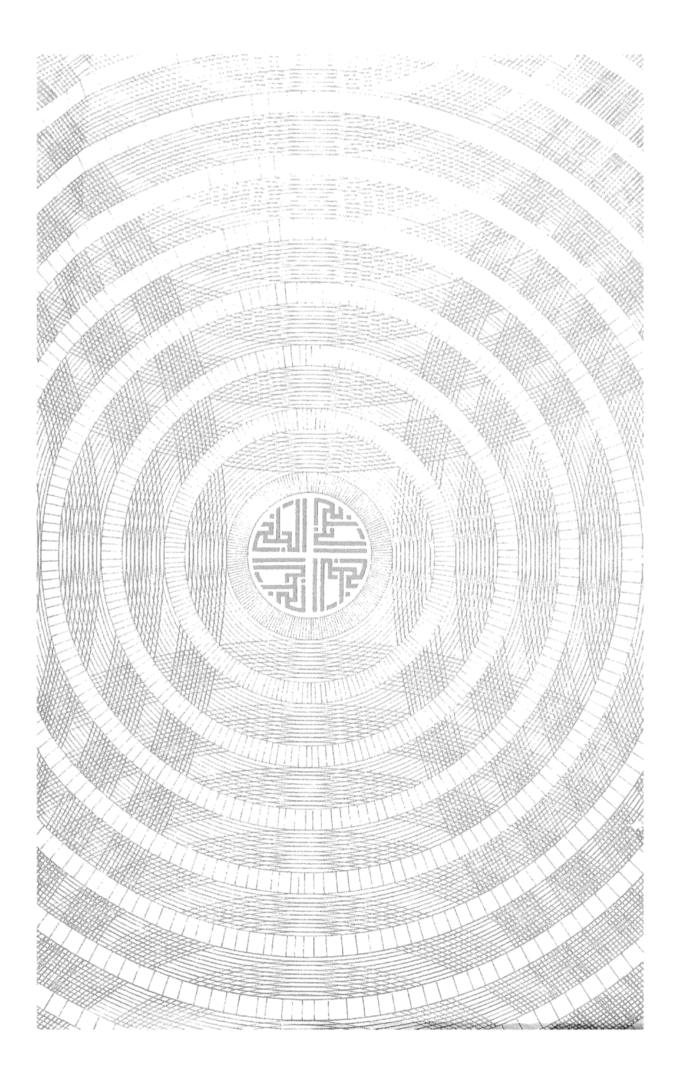

المسرحية في الأدب العربي الحديث
١٨٤٧ - ١٩١٤
تأليف
الدكتور محمد يوسف نجم
رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها وأستاذ الأدب العربي الحديث
الجامعة الأميركية في بيروت
دار الثقافة
بيروت - لبنان
Bibliotheca Alexandrina
0111363





المسرحية في الأدب العربي الحديث

المسرحية في الأدب العربي الحديث
١٨٤٧ — ١٩١٤

تأليف
الدكتور محمد يوسف نجم
رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها وأستاذ الأدب العربي الحديث
الجامعة الأميركية في بيروت

من مقدمة الطبعة الاولى

... ودراستي السابقة للقصة ، اقنعتني بضرورة دراسة الوجه الثاني لها ، وهو المسرحية . والمسرحية والقصة ، كما يقول الغربيون ، ام وابنتها ، وهما لا ينفصلان في مجال الدراسة ، وان كان لكل منها خصائصه ومشخصاته التي ينفرد بها . وقد قوي هذا الاتجاه في نفسي حين رأيت ان اكثر هؤلاء الادباء الذين عالجوا كتابة القصة او ترجمتها ، اسهموا كذلك في حركة المسرح ، وكان لهم فيها نصيب كبير . وارجو ان تكون هذه الخطوات التي قطعتها في هاتين الدراستين ، وما اتاحتاه لي من جمع المصادر والمراجع والاطلاع عليها بدقة واحاطة ، خير معين لي على المضيّ الى غايتي الكبرى ، وهي كتابة تاريخ شامل للادب العربي الحديث .

وقد تمرست في اثناء دراستي للمسرحية بتجارب قاسية ، وتحملت كثيراً من المشاق ، بسبب تشعب الموضوع واتساع محيطه ، وشموله الوانـاً من الدراسات الجزئية ، الخاصة بالحياة الاجتماعية والادبية في القرن الماضي ومطلع هذا القرن . وهذا الاتساع اقتضى مني جهداً متصلاً واستغرق زمناً طويلاً . وهذا شأن دراساتنا الادبية الحديثة عامة ، لان اكثرها بكر ، لم يتعرض له الدارسون ، ولم يتناولوه تناولاً جدياً شاملاً ، يوفر على المتخصصين كثيراً من الجهد والوقت ، ويهيىء لهم اسباب التعمق في الدراسات التي ينهضون بعبئها .

... وعندما تقدمت الى دراسة أدبنا المسرحي ، وجدت لزامـاً عليّ ان اربطه ببيئته الطبيعية وهي المسرح . فالمسرحية تتميز من سائر فنون الأدب

الاخرى ، بانها تكتب لتمثل على المسرح . وللمسرح وممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتّاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية ، مؤلفين او مترجمين او معربين ..

فنحن اذا درسنا تاريخ المسرح العالمي ، وجدنا ان الكتّاب كانوا يؤلفون مسرحياتهم ، وهم مقيدون بآلية المسرح واستعداده الفني. وقد لاحظ النقاد، وهم على حق ، انهم لا يستطيعون تذوق مسرحية من مسرحيات سوفوكليس او شكسبير او موليير او ابسن مثلاً ، وتقديرها على الوجه الصحيح ، الا اذا اتيح لهم ان يتصوروا الظروف المسرحية الصرف، التي ظهرت فيها مسرحيات هؤلاء الكتاب . فلحجم المسرح من ضيق واتساع ، ولشكل بنائه ونوع مناظره اثر ملموس في تكييف البناء الفني للمسرحية . فضيق المسرح مثلا ، كان يفرض على الكاتب ان يختار حبكة مبسطة . وثقل المناظر وصعوبة نقلها وتبديلها بسرعة ، كانا يحملان الكاتب على ان يقصر مسرحيّته على مناظر قليلة ، او على منظر واحد لا يتغير . وكانت قلة المناظر وارتفاع تكاليف تجهيزها ، تبيحان لكاتب مثل شكسبير ، ان يسهب في وصف المنظر ، وان يستعين بقدرته على الحوار المصوّر المعبر ، ليسد النقص الآلي في المسرح الذي يمثل عليه .

وكذلك كان الكاتب يحسب حساباً لاستعداد الممثل وموهبته في الاداء الفني . وكان، تبعاً لذلك، يضطر الى ان يعمل مع الممثل في جوّ تسوده روح الالفة والمودة والتعاطف . وقضية التعاون بين المؤلف والممثل ، قائمة ما قام المسرح ؛ فالمؤلف النابه، لا يستطيع ان يقدم الى الجمهور اثراً فنياً مستساغاً، الا اذا أعانه الممثل ، بموهبته واستعداده، على ابراز هذا الأثر على الوجه الذي اراده . والكاتب هو خير من يفهم ما يمليه عليه عقله وقلبه . والممثل القدير هو خير من يخرج نتيجة هذا الفهم العميق ، الى الجمهور ، واضحةً مؤثرة .

وينبئنا تاريخ المسرح ، ان كبار الكتّاب المسرحيّين ، ومنهم شكسبير وموليير ، كانوا ممثلين قبل ان تشتدّ سواعدهم ويقدموا على التأليف . وقد

كان لخبرتهم الطويلة في التأليف أثر كبير في نجاح مسرحياتهم ، واحتوائها على العناصر الفنية المؤثرة. وينبئنا تاريخ المسرح ايضاً ، ان كثيراً من الكتاب كانوا يفصّلون ادوارهم تفصيلاً على ممثلين بأعيانهم . ولنضرب مثـلاً على ذلك ، موليير الكاتب المسرحي الخـالد . فقـد كان يكتب ادوار مسرحياته لاعضاء فرقتـه . ويحتفظ لنفسه ، وهو الممثل البارع، بالادوار الاولى . وكان اثر ذلك واضحاً في المسرحية ، اذ كان يصف ملامحه الخاصة، ويدخل (سعـاله) في الادوار . كما كان يرسم بعض الادوار ليمثلهـا صهره الاعرج بيجار . وكان يترك بعض الادوار اللامعة ، لزوجته الجذابة ارماند بيجار. وما رواه تاريخ المسرح العالمي عن موليير، يرويه أيضاً عن سوفوكليس وشكسبير وفكتوريان ساردو وادمون روستان وغـيرهم . ويرويه تاريخ مسرحنا عن يعقوب صنوع والقباني ونجيب الريحاني وسواهم .

وأثر الجمهور في تكييف النتاج الفـني وتوجيه الكتّـاب ، لا يقل عن أثر المسرح والممثل . فالجمهور له عقليته واتجاهاته الخاصة . وله رغباته وميوله ، التي تكون في الاكثر تعبيراً صادقاً عن روح العصر . ولقد كان لجمهورنا أثر كبير في الأدب المسرحي الذي ظهر في هذه الفترة . فكان المؤلف يضطر الى مراعاة ذوقه ، فيقحم مشاهـد الغناء والرقص في اكثر الأدوار ، ويأتي بالفكاهة الرخيصة والنكتة الشعبية، ويعنى بتقديم مشاهد المبارزات الدامية والمواقف الغرامية المتوهجة. ويضطر اخيراً الى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر ، وانهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته ، بعد ان اقتحم في سبيلها الصعاب ، وذلل العقبات وقاوم ظلم الآباء ، او ضغط الهيئة الاجتماعية .وكان المترجم او المعرب يضطر الى تغيير نهايات المسرحيات، كما فعل طانيوس عبده، في ترجمته لهاملت ، وكما فعل نجيب الحداد في تعريبه لهرناني. فقد أبى الذوق المسرحي العام على طانيوس عبده ان يميت هاملت مسموماً بعد ان انتقم لأبيه ، كما أبى على الحداد ، ان يميت حمدان منتحـراً بالسم ، بعد ان قاوم الملك ، وتنكر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيبته . وقد ذكرنا في حديثنا عن

صنّوع ، كيف كان الجمهور يتدخل في المسرحية ، ويفرض على الممثلين ان يعيدوا تمثيل بعض المواقف ، التي خرجت معهم عفواً في مسرحية سابقة .

هذه الاسباب جميعها ، حملتني على دراسة تاريخ المسرح العربي بطريقة علمية محيطة. وقد عنيت بهذه الدراسة ايضاً ، لأسباب اخرى ، لعل من أهمها ما لمسته من تخبط الباحثين والمؤرخين ، الذين تعرضوا للكتابة عن تاريخ المسرح العربي في الصحف والمجلات والكتب . وأرى ان ما وقعوا فيه من الاخطاء ، كان نتيجة حتمية لاهمال الكتّاب المعاصرين ، وعدم التفاتهم الى كتابة تاريخ الروّاد ، الذين مهدوا السبيل لظهور المسرح العربي الحديث. كما كان نتيجة لانعدام حركة النقد الجدي ، القائم على الثقافة العميقة المحيطة ، والحساسية الفنية والتنبه الوجداني ، والتجرد عن الهوى والميل .

اضف الى ذلك، ان هنالك ثغرات واسعة في تاريخ الأدب المسرحي ، لا يتيسر لنا سدها الا اذا اطلعنا على تاريخ تطور المسرح . كما ان نفراً كبيراً من اصحاب الفرق والممثلين ، يرتبط تاريخهم الفني بتاريخ ادبنا المسرحي ، ومنهم مارون النقاش ويعقوب صنّوع وسليم النقاش والقباني . وهؤلاء جميعاً لا نستطيع ان ندرس آثارهم الادبية المسرحية، دراسة واعية ، الا اذا مهّدنا لهذه الدراسة بكتابة تاريخهم المسرحي .

ثم ان تاريخ المسرح وتطوره في امة من الامم ، مقياس حضاري ومسبار اجتماعي . وطبيعة المسرح العربي ونوعه وألوان المسرحيات التي ظهرت عليه، حقائق تاريخية وحضارية ، يستفيد منها المؤرخ او الباحث الاجتماعي ، الذي يتعرض لدراسة هذه الفترة .

والمراجع التي تعين على دراسة تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، قليلة ومحدودة . واكثرها مما لا يصح الاعتماد عليه نظراً لما تطرّق اليه من الوان الانحراف والهوى ، ولانه كتب في فترة متأخرة ، بعد ان ضاعت المواد الاولى التي ينبغي للمؤرخ جمعها وتنسيقها ، حتى يفيد منها الفائدة العلمية المتوخاة .

ولذا نهجت في هذه الدراسة نهجاً تأسيسياً خاصاً؛ فجمعت المراجع الحديثة التي عثرت عليها . وتركت مادتها قائمة بين يدي ، حتى أعرضها على المراجع الاولى لتكون لها بمثابة المحك الذي يكشف عن الجوهر وينفي الزيف .

وكانت الصحف والمجلات المعاصرة ، المرجع الاول الذي رجعت اليه . وقد بحثت فيها عن الاخبار النقية ، التي لا تحوي دعوة او اعلاناً . وجمعت هذه الاخبار من صحف العصر ومجلاته . واهمها جريدة «الاهرام» التي عاصرت حركة المسرح العربي في مصر ، منذ بدايتها . وقد قضيت عاماً كاملاً في دراسة الصحف والمجلات ، واستخراج ما فيها من الاخبار المسرحية ، او المقالات النقدية .

وقد بذلت جهداً كبيراً في تصفية هذه الاخبار ، وتمحيص ما فيهـا من الاخطاء التي نتجت ، في الاكثر ، عن جهل الكتاب ، او تحيّزهم ، او عدم عنايتهم بتأريخ حركة المسرح التي عاصروها ، لما كانوا يلمسونه فيها من ألوان التخبّط والضلال والبعد عن جادة الفن الصحيح .

وقد استعنت ببعض الكتب التي أرخت للأدب العربي الحديث ، او تحدثت عن بعض المؤلفين او الممثلين او اصحاب الفرق . وقد افادتني هذه الكتب في تصور الجو الادبي العام ، الذي ظهر فيه ادب المسرح ، وفي تراجم بعض الكتاب .

واخيراً اضطررت الى الاتصال الشخصي ببعض رجـال الادب والفن ، وبخاصة المخضرمين ، الذين عاصروا الحركة المسرحية في اواخر القرن الماضي ، ومطلع هذا القرن .

وقد عنيت ايضا بجمع المسرحيات التي ظهرت في ادبنا ، منـذ ظهور المسرحية العربية الاولى التي كتبها رائد المسرح العربي مارون النقاش ، سنة ١٨٤٧ . وقد عانيت في عملية الجمع هذه الواناً من الشقاء ؛ اذ اضطررت الى التنقل بين البيئات الاولى لهذا الادب ، وهي لبنان وسوريا ومصر على التوالي ،

والبحث في مكتباتها العامة والخاصة عن آثار الادب المسرحي ، واحصائهـا واستقصائها ، ومعرفة التاريخ الذي ظهرت فيه .

ولا بد لي هنا من ان اعبّر عن اسفي الشديد ، لما الفيته في فهارس دور الكتب من الاخطاء ، فيما يختص بالادب المسرحي . فهذه الفهارس تجمع بين انواع القصص القديم والحديث ، القصصي منه والمسرحي على صعيد واحد ، دون أيّ تمييز . وكثيراً ما تضلل القارىء وبخاصة فيما يتعلق بانواع هذه الآثار الادبية وتواريخ ظهورها . ولذا اضطررت الى الاطلاع على القصص والمسرحيات، التي ورد ذكرها في تلك الفهارس ، حتى اميّز هذه الانواع ، واختار منها ما يتصل بدراستي هذه ، وقد اعانتني دراستي السابقة للقصة على الفصل بين هذه الآثار ، ومعرفة ما كان منها قصة وما كان منها مسرحية .

وقد الحقت دراستي هذه بفهرس يحوي نتيجة بحثي الطويل في دور الكتب وفي الصحف والمجلات . وجعلت الجزء الاول منه خاصاً بالحفلات المسرحيـة التي مثلتها الفرق الكبيرة . وذكرت في الجزء الثاني ، اسماء المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة ، مرتبة ترتيباً ابجدياً. وهذه الفهارس تعين الباحثين على تصور حركة التمثيل المسرحي في هذه الفـترة بسهولة ويسر ، كما تمكنهم من معرفة اسماء المسرحيات ، ونسبتها الى اصحابها وتواريخ ظهورها (*) .

وقد اقتنيت من هذه المسرحيات ، ما وجدته متداولاً بين الناس ، او هملاً مهجوراً على رفوف المكتبات القديمة ، ونسخت منها عدداً كبيراً وجدته عند بعض الهواة ، وفي المكتبات الخاصة والعامة ، في لبنان وسوريا ومصر . فتجمعت لدي بذلك حصيلة كبـــيرة ، اعانتني على تصور هـذا الموضوع ، وتمثل الوانه وخطوطه العامة . وتشكيل صورة قريبة من الواقع لما كان عليه ادبنا المسرحي ، في هذه الفترة ، التي امتدت سبعين عاماً .

وقد قسمت هذه المسرحيات الى انواع مختلفة ، ادرجتها في بابين اثنين ،

(*) ستطبع هذه الفهارس في جزء على حدة .

هما باب الترجمة والتعريب والتمصير ، وباب التأليف . وقسمت كل باب منهما الى فصول تفرق بين الالوان المختلفة للنوع الواحد ، وتضيّق مجاري الدراسة حتى يتيسر للباحث التعمّق والتحديد .

وقد اختلفت طريقتي في تناول هذه المسرحيات من الناحية النقدية ، اذ درست بعضاً منها دراسة مسهبة ، واقتصرت في البعض الآخر على العرض السريع الموجز . وهذا التميز في الدراسة ، تمليه طبيعة المسرحيات نفسها . فالمسرحية التي تتم عن وعي ادبي وفهم لاصول الكتابة الفنية ، تحمل الناقد على تقديرها تقديراً خاصاً ، والاسهاب في دراستها وتحليلها ، لان مثل هذه المسرحيات من شأنها ان تؤثر في الاتجاه المسرحي العام ، ومن طبيعتها ان تحتمل من النقد الجدّي العميق ما لا تحتمله المسرحيات الهزيلة ، التي عرضت لها بسرعة وايجاز ، متوخياً اكمال الصورة العامة ، والتمثيل لمختلف الانواع . ولهذا يلاحظ القارىء ، انني قمت بتلخيص المسرحيات المتقنة ،تلخيصاً مفصلا بعض التفصيل ، لكي استعين به على دراسة المسرحية دراسة نقدية عميقة . اما المسرحيات الاخرى ، فقد اكتفيت بادراجها تحت انواعها ، وتلخيص فكرتها الرئيسية ، وخطوطها الفنية العامة ، دون التطرق الى تلخيصها او التمثيل منها ، لانها لا تحتمل نقداً جدياً ، ولا تصلح لان تطبق عليها الشروط الفنية التي تطبق على الآثار الادبية المتقنة .

بيروت ١٩٥٦

مقدمة الطبعة الثانية

كان من حقّ هذا الكتاب عليّ ، ومن حق الموضوع والقارىء، الا تصدر طبعته الثانية بعد عشر سنوات من ظهور الطبعـــة الاولى ، دون تعديل او اضافة او تجديد ؛ فقد تجمع لدي في هذه الفترة من المادّة والخبرة ما يعينني على ان اصدر طبعة جديدة ، قد لا تختلف في اصولها عن الطبعة الاولى ، ولكنها حتماً ستصوّب بعض اخطائها وتعدل شيئاً من مادتها ، وتضيف اليها مادة جديدة في القسم الاول الخاص بتاريخ المسرح ، وفي القسم الثاني الخاص بدراسة المسرحية .

فمنذ صدور الطبعة الاولى ظهرت في الشرق والغرب دراسات عن المسرح العربي اضـــافت الى دراستي مادة جديدة ، وجلت بعض الجوانب الغامضة فيها،وصححت بعض الاخطاء التي وقعت فيها . اخصّ بالذكر دراسة الاستاذ جـاكوب لاندو « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » Studies in the Arab Theater and Cinema ، وهو كتاب عام يحاول تأريخ حياة المسرح والسينما في العالم العربي منذ ظهورهما حتى سنة ١٩٥٦ تقريباً . وبالاضافة الى بعض الكشوف التي حققها المؤلف ، هنالك فهارس مفيدة ملحقة بالكتـاب اهمها فهرس المراجع وفهرس المسرحيات . وظهرت كذلك دراستان مفيدتان عن يعقوب صنوع ، اولاهما للدكتور انور لوقا (مجلة المجلة ، ع ٥١ ، مارس ١٩٦١) ، بعنوان « مسرح يعقوب صنوع » . ولهذه المقالة قيمة عظيمة لانها كشفت عن جوانب عـــدة من اسهام صنوع في المسرح العربي ، كما صححت بعض المعلومات الخاطئة التي وقع فيها جميع الذين ارخوا للمسرح العربي ، او

كتبوا عن صنوع ، قبل ظهور تلك المقالة . والثانية للسيدة ايرين ل. جندزير وعنوانها « الرؤى العملية ليعقوب صنوع » The Practical Visions of Ya'qub Sanu' وفيها فصل عن مسرح صنوع .

وفي سنة ١٩٦٣ - ١٩٦٤ أصدر الباحث التركي الاستاذ متين أنـد كتابه القيم عن تاريخ المسرح التركي A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey ؛ وقد بين المؤلف في هذا الكتاب ان المسرح التركي سبق المسرح العربي الى بعض الفنون ، كما سبقه الى الترجمة والاقتباس . والكشوف التي توصل اليها الاستاذ أند جديرة بأن تلقي اضواء جديدة على نشأة المسرح العربي ، وخاصة في سوريا ، اذ ازعم ان المسرح التركي كان قبلة انظار القباني حين فكر في اقتحام المغامرة المسرحية .

هذا ما صدر من دراسات قد تضيف الى مادة هذا الكتاب . وقد اتيح لي ان اعثر على الكثير من النصوص المسرحية التي لم يتسن لي العثور عليهـا حين كنت اعـد الطبعة الاولى منه ، اهمها مجموعة خطية من مسرحيات القباني التي لم تنشر . ودراستها لا تضيف كثيراً الى الاحكام التي استخلصناها من دراسة مسرحياته التي كانت لدينا آنذاك ، الا انهـا تساعد على استكمال صورة القبـاني المؤلف دون شك .

ان اشتغالي باعداد الجزء الثاني من هذا الكتاب ، حال بيني وبين هـذه المراجعة الضرورية ، التي توفرت لها المراجع والمصادر ، وارجو ان يكون في صدور الجزء الثاني في وقت قريب ما يشفع لي في ذلك .

الجامعة الاميركية — بيروت ١٩٦٧

محمد يوسف نجم

تاريخ المسرح العربي
حتى الحرب العظمى الأولى

تمهيد

طلائع المسرح الاوروبي في الشرق

المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق، فن جديد، ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة ، التي اعقبت الحملة الفرنسية على مصر. واذا اردنا الحديث عن المسرح، كفن له اصوله وادبه ، فعلينا ان نسقط من حديثنا ، الوان الملاهي الشعبية ، التي قد تحوي مشابه من هذا الفن ولكنها تختلف عنه اختلافاً كبيراً. اذ لا بد من التحديد الدقيق ، الذي يهيء لنا تمييز هذا الفن عن غيره من الوان التسلية الشعبية، كخيال الظل والقره‌قوز واعمال المقلدين والشعراء الشعبيين ؛ فمثل هذه الالوان ، لا تندرج في سجل هذا الفن ، وان حوت بعض عناصره الشكلية .

وقبل ان نتقدم الى الحديث عن تاريخ تطور المسرح العربي ، نود ان نعرض لبعض المؤثرات المباشرة ، التي ادت الى ظهور هذا الفن عندنا، بصورته البدائية اولاً ، ثم تدرجت به نحو التشكل الاصطلاحي ، حتى اصبح فناً له حدوده البينة واصوله المقررة ، التي استوحاها من النماذج الغربية ، وحورها بما يلائم بيئته الخاصة التي ظهر فيها ، الى ان استقل بمثله ونماذجه .

١

ولعل اول اشارة الى وجود مسرح فني ، في تاريخنا الحديث ، هي التي نقع عليها في كتاب « حملة مصر » ، الذي وضعه لاجونكيير ، اذ جاء فيه :

«كان يؤثر عن بونابرت تشجيعه اقامة الحفلات الموسيقية، وقاعات التمثيل. وكان اعضاء لجنة الفنون، يتولون تنظيمها. ولقد ارتجلت البداهة الحاضرة، في باديء الامر، الواناً كثيرة من المقاهي، ومنها النادي الصغير المعروف باسم تيفولي (Tivoli). وهو مكان فسيح، يخصص للضباط دون غيرهم، ليسمروا فيه. وهو يبنى عادة في المستعمرة الفرنسية الصغيرة، مستقلاً عما حوله. وكان يصحب افتتاح هذا النادي، استعراض للجيش، تطلق خلاله المناطيد في الهواء»[1]

واشار زيدان في «تاريخ آداب اللغة العربية»، الى مثل هذه المسارح، فقال:

«اما التمثيل كما هو عند الافرنج لهذا العهد، فقد جاءنا في جملة اسباب المدنية الحديثة، حمله بونابرت معه عند قدومه الى مصر، في جملة ما حمله من بذور هذه المدنية كالطباعة والصحافة. كان بين رجال حملته العلمية رجلان من اصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين. وقد مثلوا بعض الروايات الفرنساوية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشييد مرسح للتمثيل سماه: مرسح الجمهورية والفنون»[2].

وقد نشرت صحيفة الكوريه ديجيبت (Courrier d'Egypte) في عددها الصادر في ٢١ من اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٧٩٨، اعلاناً عن افتتاح احد هذه الاندية، وقد انشأه دارجيفال (Dargeval)، احد الجنود القدامى في الحرس الخاص.

«وقع اختيار دارجيفال – بعد حصوله على اذن من القائد العام – على منزل يقوم في حديقة فسيحة، بالقرب من حي الازبكية.

وكانت الحديقة اكبر الحدائق واجملها في القاهرة، وهي مليئة باشجار البرتقال والليمون، وغيرها من الاشجار ذات الرائحة الزكية. وكان المنزل يحوي كافة الوان التسلية والترفيه المطلوبة، والتي يسمح متعهدو النادي بممارستها. وقد اعدت فيه غرفة خاصة للأدب، يجد فيها الرواد كتباً مختارة. كما اعد النادي ليلتقي فيه كل من يستطيع المشاركة في مباهج الطبقة الاجتماعية التي سترتاده. ويفتح النادي ابوابه كل يوم من الساعة الرابعة، حتى العاشرة

مساء . ومن المنتظر ان يصبح هذا المكان خير مرتع للمغامرات » .

إننا نعلم ان ثمة فرقة مسرحية مثلت في النادي ، ذلك ان نابليون عند مغادرته مصر اوصى نائبه كليبر بالعناية بها » [٣] .

ويشير الجبرتي ، في كتابه « عجائب الآثار » ، الى احد هذه المسارح، في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان سنة ١٢١٥ (٢٩ من ديسمبر ١٨٠٠) ، يقول :

« وفيه كمل المكان الذي انشأوه بالازبكية عند المكان المعروف بباب الهواء ، وهو المسمى في لغتهم بالكمدي . وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ، ليلة واحدة ، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي ، مقدار اربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل احد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة »[٤]

٢

هذا ما كان اثناء الحملة الفرنسية . ثم تصمت المراجع فترة من الزمن ، فلا تذكر شيئاً عن اهتمام الغربيين بالتمثيل في مصر ، ولعلها لم تعثر على شيء منه، في تلك الفترة حتى عصر محمد علي ، الذي اهتم بالاصلاحات العسكرية والعملية.

ولكن هذه الفترة من حكم محمد علي، مهدت السبيل امام الاجانب ، الذين تضاعف عددهم ، وخاصة الفرنسيين منهم ، ممن استدعاهم الوالي لمساعدته في النهوض باعماله العمرانية. ولم يكونوا في هذه المرة من الجنود، كما كان الحال في عهد الحملة ، بل من الموظفين والمثقفين. وكان هذا ايذاناً بقيام مسرح جديد .

وباستطاعتنا معرفة شيء مما مثل في هذا المسرح، عن طريق احدى الرسائل القنصلية الفرنسية . وهذه الرسالة مؤرخة في ٨ من نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٨٢٩ ، وقد جاء فيها :

« حدد مواطنونا الفرنسيون مساء يوم ٣ الجاري ، موعداً لافتتاح مسرح

للهواة، وهو المشروع الذي اخذوا في الاعداد له منذ وصولي. وقد مثل بعض الشبان من الفرنسيين ، وبعض الفتيات اللواتي ينتمين الى اسرة فرنسية كريمة ، مسرحية « المحامي باتلان » (l'Avocat Patelin) ، ومسرحية « النهم المفلس» (Le Gastronome sans argent) . وسبق تمثيل هاتين المسرحيتين مقدمة من الابيات الشعرية ، كتبها احدهم ، وقد روعي فيها السهولة والذوق .

ولقد دعوت الفنيين المهرة ، الذين كانوا يرافقون المسيو شامبوليون ، الى رسم المناظر.... ولما لم يكن عمل مثل هذا قد شوهد قبل الآن ، في هذه البلاد ، ونتيجة لما برهن عليه الممثلون من موهبة صادقة ، قوبلت الفرقة والمناظر والمسرحيتان ، باستحسان وحماسة بالغين »[*]

بيد انه لا تمضي بضع سنوات ، حتى ينبئنا جيرار دي نرفال ، (Gérard de Nerval) ، عن وجود مسرح يدعى « مسرح القاهرة » (Teatro del Cairo) ، حيث امضى سهرة ، اسهب في وصفها ، قائلاً :

« بينما كنت اسلك الطريق التركي ، لاجتاز الممر المؤدي الى الموسكي ، اذا بي ارى على الحائط اعلاناً مطبوعاً يشير الى مسرحية ستمثل هذه الليلة ، في مسرح القاهرة. ولم يساورني الغضب، اذ ارى شاهداً من شواهد الحضارة. وبادرت الى صرف (عبد الله) ومضيت للعشاء عند دوميرج (Domergue) . وهنالك علمت ان بعض هواة التمثيل في المدينة ، سيقومون بتمثيل احدى المسرحيات . وقد رصدوا ريعها لمنفعة العميان الفقراء ، وهم - للأسف - كثيرون في القاهرة . وقد علمت ان موسم الموسيقى الايطالية لن يتأخر عن موعده . على انهم سيحيون في هذه الليلة ، بصفة مؤقتة ، سهرة بسيطة من التمثيل الفكاهي .

وحوالي الساعة السابعة ، كان الناس يزدحمون في الشارع الضيق حيث يبدأ زقاق واجورن (Waghorn) . وكان العرب في دهشة بالغة ، لرؤيتهم كل هذه الجموع تدخل منزلاً واحداً . وكان في ذلك عيد كبير للمتسولين والمكارين ، الذين كانوا يتصايحون من كل جهة ... بقشيش .

كان المدخل مظلماً جداً ، وكان يفضي الى ممر مسقوف ، ثم ينتهي في آخره الى حديقة روزيتي * . وفي الداخل تلقتنا قاعات شعبية صغيرة .

كانت الصالة تزدحم بالايطاليين واليونانيين ، وهم يلبسون طرابيش حمراء ، ويحدثون صخباً عظيماً . وكان بعض ضباط الباشا يجلسون عند مقدمة المسرح. اما المقاصير ، فقد كانت تعجّ بالنساء، وكنّ — في غالبيتهن — يرتدين ملابس شرقية ، ولم تكن ثمة امرأة سافرة ، كما لم تكن ثمة امرأة مسلمة لم تعن بمشاهدة التمثيل .

ورفعت الستارة ، وعرفت من اول نظرة ، انني اشاهد منـاظر مسرحية « مخدع الفنانين » (Mansarde des Artistes) ..... وكان بعض الشبان الموسيليين، يمثلون الادوار الرئيسية ، كما قامت مدام بونوم (Mme. Bonhomme) مُدرّسة المطالعة الفرنسية ، بدور البطلة .

وعند خروجنا من المسرح ، كانت النساء جميعاً — وقد بدت عليهن سيماء اليسر— يرتدين لباساً موحداً يتألف من حبرة مصنوعة من (التفتّا) السوداء، وبرقع ابيض يغطّي الوجه . ولما كنّ مسلمات ، ينتمين الى الطبقة الراقيـة ، صعدن الى ظهور الحمير ، على الضوء الخافت الذي كان ينبعث من المشاعل التي كان يحملها السوّاس » [٦] .

* * *

لم نتحدث حتى الآن الا عن فِرَق المناسبات . الا ان عدد المسارح قـد ازداد بعد ذلك، ونظّم الهواة نشاطهم ، واصبح من الضروري وضع نظام ، او قانون خاص بهم .

واول نظام كهذا يقابلنا ، يتعلق بالمسرح الايطـــالي ، الذي انشيء في (l'Okelle neuve) ، في ميدان القناصل في الاسكندرية . وقد نص على ما يلي :

نظام خاصّ بالمسرح[٧]

المادة الاولى: يوضع المسرح تحت رقابة السلطات المحلية، ايّاً كان مالكه.

وكل من يضمّن تمثيله او حواره ، شيئاً ممـــا يمس الاحترام الواجب اداؤه للجمهور ، يحاكم ويوضع في السجن عقب انتهاء التمثيل مباشرة .

المادة الثانية : اذا اثار شخص ما ، ضجة ، او قام بما يعكر صفو الهدوء العام ، لسبب او لآخر ، يطرد حالاً الى الخارج. هذا في المرة الاولى ، واذا كرر فعلته هذه ، يمنع نهائياً من دخول المسرح . وهذا النظـــام يطبق على الافراد الذين يقصدون احداث شغب .

المادة الثالثة : يمنع التدخين منعاً باتاً . وكل من يخالف هذا الامر يطرد الى الخارج .

المادة الرابعة : يمنـع الصفير ، واحداث الاصوات بالعصي او الارجل ، والتشويش ، منعاً باتاً ، ويطرد المخالفون الى الخارج .

المادة الخامسة : في الحالات غير المبينة ، وغير المنصوص عليهـا ، تتخذ الاجراءات اللازمة ، بحسب نوع المخالفة .

المادة السادسة : ينبغي ان يتخذ ثمـانية من الجنود ، و (شاويش) ، مراكزهم داخل المسرح . لتنفيذ الاوامر التي يصدرها مدير الشرطة .

* * *

هذا وقد سار المسرح الاوروبي في مصر ، سيراً بطيئاً ، ولم يكن دائماً متألقاً . ولعل ذلك راجع الى انه كان مستقلا بذاته ، ولم تتوفر له الاسباب التي تمده بما يتيح له التطور والازدهار .

وقد شاهد الرحالة رينو (Regnault) ، الذي وصل الى مصر سنة ١٨٥٤ احد المسارح القائمة آنذاك ، فوصفه قائلا :

« اعجبني في مدينـة الاسكندرية مسرح في الهواء الطلق ، تحت النجوم ، رأيت فيه درامة ايطالية ، كانت بطلتها ممثلة مصرية ، بجبينها النحاسي ، وصوتها الذي اكتسب لهجة ايطالية . ولم يثر التمثيل اهتمامي ، بقدر ما اثاره منظر

المدخنين الجالسين في صالة المسرح. حيث كانت تتصاعد سحب الدخان، وتتسلل من خـــلال الستر المفتوحة ، التي كان يحركها الهواء . ثم ترتفع نحو السماء المتلألئة بالنجوم ، مع نغمات البريمادونا » [٨] .

٤

وتمضي عشر سنوات اخرى والمسرح الاوروبي في مصر ، مـا زال يعاني نفس الاعراض؛ فقد كتب ن . ادلربرج يقول :

« عند خروجنا من سراي رأس التين ، مررنا امام سور من الخشب اقيم على شكل دائري، وكانت فيه فرقة من الممثلين الجوالين، جاءت لتسلية الباشا بالتمثيل المتنوع ، وبالرقص . وكان يتعالى منها خليط من الموسيقى الرديئة ، والصراخ والطـّرق من كل لون . كل هذا كان يتناهى الى السامع ، آتياً من داخل هذه الحلبة ، من خلال الالواح الخشبية الرقيقة ، التي صفّت على هيئـة مضطربة .

وكانت تزدحم حول هـذا الحاجز ، جماعات من الفضوليين ، تحـــاول اختلاس النظر من خلال الشقوق التي تفصل بين الالواح الخشبية . وقد دهشنا لهذه المناسبة التي لم نكن نتوقعها ، والتي اتاحت لنا ان نشاهد في مصر ، تمثيلاً فرنسياً . واردنا ان نتحقق مما يمكن ان تكون عليه فرقة المغامرين هـذه . وكان حينئذ موعد التمرين (البروفه) . وأعترف بان الفكرة كانت جنونية . فالحقيقة اننـــا لم نأت الى مصر لنشاهد ممثلين عاجزين ، يقفزون من الحرارة اللاهبة في الهواء المحصور بذلك السور المقام على الرمل ، تحت اشعة الشمس .

وقد كان الباب اثناء التمثيل مغلقاً ، لا بالمفتاح فحسب ، بل بالمسامير ايضاً . وذلك خشية ان يخطر على بال هؤلاء المجانين، الذين يقفون في الخارج، ان يقاوموا الحارس بالقوة . وقـد ذهب المسيو ساليان ، ليسعى في تحقيق

طلبتنا ، فدار ببراعة حول الصالة ، التي تشبه الحقل . ونادى مدير الفرقة بأعلى صوته ، وذلك من بين لوحين من الخشب وضعا باهمال . واخبره بان هناك سائحين ممتازين ، يرغبان في مشاهدة التمثيل . وترامت الينا ، من فوق السور جلبة الاستعداد الذي يجري في الصالة ، وصوت المدير يستحث اعضاء الفرقة ، بعد ان اصدر امراً بكسر الباب ، كي يتاح لنا الدخول .

وبدلاً من ان يفتحوا الباب بانتزاع المسامير ، اتوا بفأس واهووا بها عليه. وكان الغوغاء في الخارج ، يظهرون سروراً بالغاً للمشاركة في تحطيم الباب ، الذي كان يحول بينهم وبين ما يريدون . وتدافعوا من ناحيتهم على البـاب ، الذي لم يلبث ان سقط قطعتين، حاملاً معه عدداً من الخرق المختلفة الاشكال.

وقد ضحكنا لهذه المفاجأة ، في الوقت الذي تحققت فيه رغبتنا ، ولكن لم نلبث حتى ساورنا في الحال بعض الندم . ذلك لانه عندما اعيد اقفال الباب ، شعرنا كأن المكان من حولنا اتون تضطرم فيه النيران .

اما التمثيل ، فلن اتوقف عن الحديث ، لاغمزه ببعض النقد ، اذ كان لا يختلف عن احدى التمثيليات التي تقدم في المهرجانات ، لتسلية سكان الاقاليم . وكان الفنيون والموسيقى ، في مستوى التمثيل . وكان المغني الاول ، يخلط اغانيه ورقصه ، بما كان يتمتع به من موهبة ، لم تكن ظاهرة للعيان ، وهي الصفير بشفتيه .

كنا نقف واجسامنا تنضح دماً وماء . ولكن كيف السبيل الى الخروج على الفور ، بعد ان رأينا ما كان من هدم الحائط، حتى تمكنا من الدخول!!

كان علينا اذن ان نتحمل الالم بصمت ، واخيراً ، وبعد ان عيل صبرنا اغلقت اذني في وجه التردد، وشكرت مدير الفرقة على ما قدمه لنا. ثم طالبت بحريتي . ولقد اعيد هدم الحائط، فاندفعنا الى الخارج ناجين بانفسنا . وفي هذه اللحظة هب نسيم البحر ، واحاطنا من كل جانب . وكان بارداً كالثلج ، اذا قورن بالهواء اللافح الذي كانت تنفثه صالة التمثيل » [٩].

ونتيجة لتشجيع الجمهور ، اخذ الهواة الفرنسيون يعملون ، ويجدّون في

العمل ، وليس ثمة ما يعرقل نشاطهم . وكانوا يتخذون من المقاهي ، مسارح لابراز نشاطهم .

* * *

« ففي مقهى الجران اوريان (Grand Orient) ومقهى الكزار (El Cazar) كانوا يقدمون التمثيليات، وينشدون الاغاني. وكان ذلك يحدث في مسرح البالية رويال (Palais Royal) * ايضاً . ولكن كيف اتيح لتلك اللهجة العذبة ، وهذه الوجوه الجميلة ، ان تلتقي في واحات القاهرة ؟ لا شك انه القدر ، فهو الذي شاء لفن الفودفيل الفرنسي ان يسعى حول العالم »[10]

ويحدثنا رحالة آخر ، عن حالة المسرح الاوروبي في حكم سعيد ، فيقول :

« لقد جرى الحديث كثيراً في اوروبا ، عن صالة للتمثيل اقيمت في القاهرة ، وكانت احدى مآثر سعيد باشا الرائعة . والحقيقة ان الوالي لم يشغل نفسه بهذا الأمر مطلقاً . فقد اقيمت هذه الصالة في كوخ خشبي ، في احد ازقة الازبكية . وشغلتها حيناً من الزمن ، فرقة لم يكن في وسعها عمل اي شيء . وعندما وصلنا الى القاهرة ، عملت هذه الفرقة بعض الوقت ، ولكن مديرها سرعان ما اعلن افلاسه ، وبقي الفنانون التعساء، بلا مورد »[11] .

وفي سنة ١٨٦٨ ، بنيت في مكان هذا الكوخ ، صالة جميلة اطلق عليها « مسرح الكوميدي »(Théatre de la Comedie)[12] . وفي سنة ١٨٦٩ ، بنيت « دار الاوبرا الخديوية »[13] (Théatre Khédivial de l'Opera) .

* * *

هذا بينما كانت الاسكندرية اسوأ حظاً من القاهرة ، اذ اقيم فيها مسرح صغير ، هو مسرح « زيزنيا » ، الذي شهد فيما بعد ، امجـاد الفرق اللبنانية والسورية التي امّت مصر ، بالاضافة الى امجاد الفرق الاوروبية المختلفة .

ومنذ افتتاح الاوبرا ، انتظمت المواسم الاوروبيـة[14] ، وعرض على

مسرحها اشهر الاوبرات والمسرحيات العالمية ، وهكذا اتيح للفرق العربية التي نشأت في مصر ، او وفدت عليها من لبنان وسورية ، ان تشاهد آثار كبار الفنيين، كما اتيح للجمهور المصري، ان يطلع على نماذج رائعة من الفن الصحيح.

هذا في مصر ، واذا التفتنا الى لبنان وسورية ، البيئتين الاولين ، اللتين نشأ فيهما التمثيل العربي، لا نجد في كتب الرحالة والمؤرخين ، ما يثبت انهما شاهدتا من آثار الفن المسرحي الاوروبي، في ذلك العهد، ما شاهدته مصر.(١٥) وكذلك لم نعثر في الصحف والمجلات التي صدرت في لبنان في هذه الفترة وفي المراجع الادبية والتاريخية ، على ما يفيد ذلك .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) La Jonquière - l'Expedition d'Égypte (1798-1801) v. III p.382

(٢) جرجي زيدان – تاريخ آداب اللغة العربية – ج ٤ ص ١٢٩ .

(٣) عن مقال لجانيت تاجر نشرته بالفرنسية في كراسات التاريخ المصري (العدد الثاني من السلسلة الاولى ص ١٩٢ – ٢٠٧) ، وقد افدنا كثيراً من هذا المقال ، في هذا التمهيد . ويظهر ان نابليون كان يعنى بالتمثيل ويشجعه، لاغراض سياسية واجتماعية . ويتضح لنا ذلك من رسالة ارسلها الى كليبر ، جاء فيها : « لقد عولت على ان ارسل اليك فرقة الكوميدي فرانسيز ، وتلك فكرة احرص عليها ، اولاً لتسلية جيوشنا ، وثانياً لتغيير عوائد هذه البلاد ، باثارة عواطفها » .

(ابراهيم سلامة – تيارات ادبية بين الشرق والغرب ، هامش ص ٢٣٥)

(٤) الجبرتي – « عجائب الآثار في التراجم والاخبار » – ج ٣ ص ١٤٩

(٥) Lettre de Mimaut au Prince de Polignac, Alexandrie 8 Nov. 1829

(*) يقصد حدائق القنصل روزيتي Rosetti .

(٦) Gérard de Nerval - « les Femmes du Caire », édit . de 1887 , p. 126

(٧) Corr. dipl. russe- lettre de Artin Bey à kuster (Oct. 16, 1874)

(٨) Regnault - Voyage en Orient - p. 438

(٩) N. Adlerberg - Souvenirs et Réminiscences en Orient, I, 56

(*) مسرح (البالية رويال) ، كان اشهر مسرح في فرنسا ، في ازهى عصور الدرامة الفرنسية وقد شهد هذا المسرح امجاد موليير .

(١٠) L, Gardey - Voyage du Sultan Abdul Aziz de Stamboul au Caire p. 103

(١١) Dr. Staquez - l'Égypte, la Basse Nubie, et le Sinaï p. 63

(١٢) بني مسرح الكوميدي في المكان الذي تشغله الآن مصلحة البريد ، واجـــع بشأنه :
Perriers - Un Parisien au Caire p. 117

(١٣) افتتحت في اول نوفمبر سنة ١٨٦٩ . واول اوبرا مثلت فيها هي اوبرا ريجوليتو (تلحين فردي ١٨٥١) ، وذلك ثابت في سجلات الاوبرا المصرية . وفي كتاب the Opera تأليف R. A. Streatfield ص ٢٦٥ .

(١٤) تحتفظ الاوبرا المصرية بسجلات تحتوي على اسماء الاوبرات والمسرحيات التي مثلت فيها ، واسماء الفرق التي قامت بتمثيلها . وكذلك سجلت الصحف العربية والاجنبية في مصر ، تاريخ المسرح الاوروبي فيها في تلك الفترة .

(١٥) رجعنا الى كتب كثير من رجال الرحلات والمؤرخين ، امثال فولني وهنري غيز وجورج روبنصون وادوارد روبنصون وفان دي فلد ، وجورج ورنابت ولويس فارلي ودكتور لوريه وهنري جسب ، فلم نعثر فيها على شيء ينير لنا السبيل في هذا الموضوع .

الباب الأول

المسرح العربي في لبنان وسوريا

الفصل الاول

مارون النقاش ١٨١٧ – ١٨٥٥

١

تكاد آراء الباحثين تجمع على ان اول من حاول هذا الفن في نهضتنا الحديثة ، محاولة جدّية قاصدة ، هو مارون النقاش[١].

ولد مارون في صيدا (لبنان) في التاسع من فبراير (شباط) سنة ١٨١٧ . وقد كانت في اوائل القرن الماضي من اهم مدن الشرق الادنى في الادارة والتجارة والثقافة .

وفي سنة ١٨٢٥ ، غادر ابوه صيدا ، الى بيروت ، حرصاً على ازدهار تجارته . والظاهر ان اباه كان ذا يسار وجاه ، فقدْ ذكر الرحالة الانكليزي دافيد أوركيوهارت انه كان احد اعضاء المجلس البلدي في بيروت[٢] . وقد اخبرنا اخوه انه كان محباً للعزلة مولعاً بالآداب والعلوم . « فبعد ان اتقن القراءة والكتابة العربية ، تعلم النحو والصرف وتعمق بهذا العلم ، واتقن ايضاً علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع ، وفي سن الثامنة عشر تعلق بنظم الشعر حتى فاق اقرانه، اذ ان شعره كان طلياً سهلاً مع خلوه من العقادة والركاكة . واتقن ايضاً علم الارقام ومسك الدفاتر على الاصول الافرنجية ،

وعلّم به حتى صار له جملة تلامذة، وكان الامام ببيروت بهذا الفن. وتعلم ايضا القوانين التجارية ، وبرع بها جداً حتى كانت الناس تستشيره في المشاكل »[٣] .

والظاهر انه كان مولعاً ايضاً بدراسة اللغات والفنون. فقد ذكر اخوه ، انه تعلم التركية والايطالية والفرنسية، وذكر ايضاً انه تعلم الموسيقى واتقنها[٤]

وقد شغل بعض المناصب الحكومية، فكان رئيس كتّاب بمركز بيروت، وقضى مدة عضواً بمجلس التجارة فيها . الا انه آثر ان ينصرف الى التجارة ، وبقي على ذلك حتى آخر حياته. وقد كانت تجارته في ازدهار ، وكان يقوم في سبيلها برحلات ، يدرس فيها الاسواق ، ويستورد بعض السلع ، ويطلع على مظاهر الحياة ويدرس اخلاق الناس وعاداتهم في مختلف البيئات . فسافر الى حلب والشام وغيرهما من المدن السورية ، وفي سنة ١٨٤٦ ، سافر الى الاسكندرية ، والقاهرة ، ثم ذهب الى ايطاليا[٥] .

وهذه الرحلة ، هي التي عادت بالخير ، على نهضتنا الفنية الحديثة ، اذ فيها عرف مارون المسرح ، وشاهد بعض المسرحيات والاوبرات ، التي كانت تمثل على مسارح ايطاليا آنذاك . فاستهواه كل ذلك، لأنه غذى روحه التواقة الى المعرفة ، وايقظ مواهبه المستشرفة الى الفن الصحيح . وقدم له وسيلة فعالة الى الاصلاح الاجتماعي ، وقد كانت بلاده في امس الحاجة اليه آنذاك . وهكذا جمع مارون بين التجارة والفن ، ولكن حبه للفن طغى على رغبته في الكسب حيناً من الزمن ، كتب فيه تاريخ بداية المسرح العربي .

وفي التاسع عشر من سبتمبر (أيلول) سنة ١٨٤٥ ، سافر مارون الى طرسوس ، في رحلة تجارية ، والظاهر ان نفسه كانت تنطوي ، آنذاك ، على حزن شديد ، لما لاقاه من جحود ابناء وطنه[٦] ، وتجاهل فئة منهم لجهاده في سبيل الفن .

ومكث فيها ثمانية أشهر ، وفي اواخر مايو (ايار) سنة ١٨٥٥ ، اصابته حمّى شديدة اودت بحياته ، في اول يونيو (حزيران) من ذلك العام[٧] ، فخسرت نهضتنا الفنية بوفاته ركناً عزيزاً من اركانها .

٢

قدم مارون اول مسرحية له ، وهي مسرحية « البخيل » ، التي مثلها في اواخر ١٨٤٧ [٨] ، بخطبة بيّن فيها غاياته ، وبرهن فيها على تمثله لهذا الفن ، تمثّلًا صحيحاً واعياً، وشرح رسالة (المسرح) ، كما تتراءى له . وقد تحدث في هذه الخطبة ايضاً عن اسباب تأخر الشرقيين، وكشف عن عيوبهم وسبر اغوار نفوسهم وتحدث عن اخلاقهم وعاداتهم ، حديث الواعي المتحضر ، ثم تقدم الى فن التمثيل ، هذا الفن الجديد ، الذي يقدمه الى ابنـــاء بلاده لأول مرة في حياتهم ، فيحتاج لهذا الى الشرح والتقديم. وانها لتجربة خطرة ، يخشى مارون انْ تبوء بالاخفاق الذريع . قال :

« وها انا متقدم دونكم الى قدّام، محتملًا فداء عنكم امكان الملام ، مقدماً لهؤلاء الاسياد المعتبرين ، اصحـاب الادراك الموقرين ، ذوي المعرفة الفائقة ، والاذهان الفريدة الرائقة ، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر ، وتاج الألبـــا والنجبا بهذا القطر ، ومبرزاً لهم مرسحـــاً ادبياً ، وذهباً افرنجياً مسبوكاً عربيــاً . على اني عند مروري بالاقطـــار الاوروباوية ، وسلوكي بالامصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبايع ، مراسحاً يلعبون بها العاباً غريبة، ويقصون فيها قصصاً عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح »[٩]

ثم يتحدث عن انواع المسرحية عند الافرنج ، ويبين الاسباب التي دفعته الى تفضيل « الاوبرا » على غيرها من الوان الفن المسرحي ، فيقول :

«واذا كانت هذه المراسح تنقسم الى مرتبتين، كلتاهما تقر فيهما العين، احداهما يسمونها بروزه، وتنقسم الى كومديا ثم الى دراما والى تراجيديا، ويبرزونها بسيطاً بغير اشعار ، وغير ملحنة على الآلات والاوتار . وثانيتهما تسمى عندهم اوبره،

وتنقسم نظير تلك الى عبوسة ومحزنة ومزهرة . وهي التي في فلك الموسيقة مقمرة . فكان الأهم والالزم بالاحرى ، ان اصنف واترجم بالمرتبة الاولى لا الاخرى ، لانها اسهل واقرب ، وفي البداءة اوجب . ولكن الذي الزمني لمخالفة القياس ، وبمارستي هذا المراس، اولاً لان الثانية كانت لدي الذ واشهى، وابهج وابهى. ومن عادة المرء الا يجود بما بيديه ، الا على ما مالت نفسه اليه. والمصنف حيثما يكون مناه ، يطفح نحوه جود قريحته ونهاه . ثانياً حيث ظن المرء بالناس ، كظنه بنفسه بلا التباس ، فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي ، ان الثانية تكون احب من الاولى عند قومي وعشيرتي . فلذلك قد صوبت اخيراً قصدي ، الى تقليد المرسح الموسيقي المجدي »[١٠]

واخيراً يتحدث عن رسالة المسرح ، ويلخصها في المتعة الفنية ، التي تصقل النفوس ، وفي الوعظ الذي يهذب الاخلاق ، ويقول :

« لانه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فانهم بالوقت ذاته يتعلمون الفاظاً فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة. اذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم، ووزن محكم. ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية ، واستماع الآلات الموسيقية . ويتعلمون ان ارادوا مقامات الالحان، وفن الغنا بين الندمان . ويرجون معرفة الاشارات الفعالة ، واظهار الامارات العمالة . ويتمتعون بالنظارات المعجبة ، والتشكلات المطربة . ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة ، والوقـــايع المسرة المبهجة . ثم يتفقهون بالامور العالمية ، والحوادث المدنية . ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك . وبالنتيجة فهي جنة ارضية ، وحافلة سنية . فارجوكم ان تصغوا لها وتسمعوا . وهذا ضرب منها فتمتعوا »[١١].

هذه هي نظرة مارون الى المسرح ، من حيث رسالته التهذيبية . وقـد كانت له آراء في التمثيل والاخراج ، نثبت هنا بعضاً منهـا ، لتدل على مدى فهمه لهذا الفن . قال :

« ان طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين ، والثلث الاخير بالمحل اللائق والطواقم والكسومة الملائمة » .[12]

وقال في موضع آخر ، شارحاً رأيه في التمثيل :

« اما انا فلا استحسن هذه الاشارات ، بل انا انا على رأي موليير (اشهر المؤلفين بهذا الفن) ، الذي قال : ان من لا يحسن تشخيص روايتي بدون اشارات تدل على ما ينبغي عمله ، فالاحسن ان لا يشخصها » [13] .

٣

مسرحياته :

قدم مارون مسرحية «البخيل» في بيته في اواخر سنة ١٨٤٧ [14] . ودعا اليها قناصل البلدة ووجوهها ، فأعجبوا بها ، وشاع ذكرها في الصحف والمجلات الاجنبية [15] . ولا تحفظ لنا المراجع شيئاً عن تمثيل هـذه المسرحية ولذلك سنكتفي بعرضها ودراستها في القسم الخاص بها من هذا الكتاب .

وفي اواخر سنة ١٨٤٩ [16] ، قدم في بيته ايضاً ، مسرحيته الثانية « ابو الحسن المغفل او هـارون الرشيد » . ودعا اليها والي الايالة ونخبة من رجال الدولة العثمانية ، الذين كانوا وقتئذ في بيروت ، وقناصل الدول ووجوه البلدة [17] ، وقد وصف لنا الرحالة الانكليزي دافيد اوركيوهارت ، هذه الحفلة وصفاً دقيقاً ، فقد كان آنذاك في بيروت ، ودعاه والد مارون الى حضورها ، قال :

«١٣ من كانون الثاني سنة ١٨٥٠ : بعد انتهاء المجلس ذهبنا الى المسرح. ان الرواية التي افتتح بها اول مسرح عربي ، قد وضعها ابن احد اعضاء المجلس ، وقامت بتمثيلها عائلته -وهي عديدة الافراد- في بيتهم القائم في الضواحي[18] ، وهم موارنة ينتسبون الى مارون . فمن عجيب الاتفاق ان نجد اسم عائلة

فرجيل [١٩] في هذه المحاولة لبعث الفن العربي . كان موضوع الرواية المعلن عنها « هارون الرشيد وجعفر » [٢٠] ، وقيل انها مكتوبة ببيان عربي رفيع ، تتخللها اشعار تنشد انشاداً .

امتطينا الخيول وسرنا تتقدمنا مشاعل السنديان المتوهجة . واخترقنا زقاقاً ضيقاً ، وهبطنا درجاً منحدراً ، (يصعب على الخيل اجتيازه) . وبلغنا بيتاً تعمّه الفوضى ، وهو يغصّ بجمع حاشد كانوا في هرج ومرج . ولما أدخلنا الى قاعة الاستقبال ، وجدنا ثلاثة من العلماء الوقورين ، هم المفتيان والقاضي . وكانت الورود منثورة في ارجاء القاعة ، والانوار تتوهج في كل ناحية . فتوالت علينا عبارات الترحيب ، ثم اديرت اكواب القرفة الساخنة .

اما المسرح فقد اقيم أمام البيت. وكان على المثال الذي نحرص على تقليده في قاعاتنا التمثيلية . باب في الوسط تعلوه "كوّتان ، وعلى جانب منه نافذتان ، وكانت الكواليس في آخر الفناء ، وبالقرب منهـا تقع الابواب الجانبية . اما المنصة فقد اقيمت في الصـدر ، وجلس النظارة امامها ، ونشرت فوق القاعة ظلل من اشرعة السفن .

كان هؤلاء قد شاهدوا في اوروبا ان المسرح له انوار امامية ، وتقوم في مقدمته (كوشة) للملقن ، فتوهموا انها من لوازم المسرح الضرورية، فالصقوها حيث لا حاجة اليهـا . وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ، ومرايا كبيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المسارح الاوروبية) . امـا الازياء ، فقد كانت تبدو ، على الاقل ، مطابقة للتاريخ. اما أدوار النساء فقد قام بها شبان مرد نجحوا تماماً في تنكرهم . ولما لم يكن بين الممثلين نساء ، لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ، ولا في النوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة .

وضعوا لي ولأمين افندي « فوتيل » في الصدر ، ووضعوا مقعداً طويلاً للقضاة، الى الشمال. اما سائر المدعوين من ذوي الشأن، فقد اجلسوهم الى اليمين. وتركت فسحة واسعة لاعداد الشبك والنراجيل . وكنا بين الفصول ، نختلف الى الديوانخانة ، حيث تقدم لنا المرطبات. وبالرغم من ان الحفلة كانت طويلة،

بل طويلة جداً . لم يغادرها احد من الحضور ، بل كنت ترى على وجوههم امارات البشاشة والمرح .

وكوفىء المؤلف والممثلون بالهتاف والتصفيق . وفي ختام الفصل نثر علينا (جعفر) قبضات من الدراهم، امعاناً في تقمص دوره تقمصاً صحيحاً. وعلى الاثر اخذ الجمهور يرشق المسرح بوابل من الورود . وما كاد الستار يسدل حتى رفع ثانية ليحيي الممثلون النظارة ويشكروهم ، لا لان احداً من النظارة دعاهم الى ذلك .

ومثلت بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة ، يدور موضوعهـــا على زوج خانته زوجته ، وقد كان الموضوع خطيراً جداً ، وقد اقر بذلك المفتي السابق، الذي تابع تطور الحوادث ، باهتمام زائد، ولم يتورع عن ان يكشف لاحد الطرفين ، عن خطط الطرف الآخر. والحقيقة انه زج بنفسه في الحوادث وكأنه كان يقوم بدور الجوقة (Chorus) ، راثيـــاً او محبذاً . وقد تنبه الزوج اخيراً ، عندما رأى في النافذة الجانبية ، السيدة وعشيقها . بينما كان المفتي ، من على كرسيه ، ينتقد بشدة إجرام الزوجة ، وبلاهة الزوج . وقد قابل الجمهور هذه الحملة بعاصفة من الضحك ، مما ساعد على نجاح هذه الهزلية ، نجاحاً يعزى في المقام الاول ، الى هـــذا الممثل ، الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته .

كان في التمثيل بعض الارتباك ، كما كان الغناء رديئاً ، ولكن اخراج المسرحية ، من الناحية الفنية ، كان موفقاً . وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف . كما برهنت على ان النفس العربية ، يمكن ايقاظها وتحريكها بسهولة .

وعلمت انه بدىء في بناء قاعة للتمثيل ، وان عدداً من المسرحيات قيد الاعداد ؛ واخبرني المؤلف انه يعد ستارة سترسم عليهـــا اطلال (بعلبك) لتكون شعاراً لجوقته . فابديت دهشتي لاختيارهم شعاراً لا يمت اليهم بصلة ، اذ انه اثر من آثار اليونان والرومان ، في عصور الظلام . فطلب مني ان اقترح شعاراً ما ، فتساءلت : اليس عندكم شعار خاص بكم يتميز بجمال فريد ،

فأجابني على الفور : بلى : الارز »[٢١] .

وبعد هذه المسرحية ، والاصل المضحك الذي تخللها ، وبعد ما رآه مارون من التشجيع ، حصل على فرمان عالٍ بانشاء مسرحه ، الذي اقيم بجوار بيته خارج السور . وقد تحول هذا المسرح الى كنيسة بعد وفاته ، عملاً بوصيته . واشتراه القاصد الرسولي[٢٢] . ولعل كنيسة (السانتا) المعروفة اليوم في بيروت، في حي الجميزة، على مدخل طريق النهر، هي القائمة تنفيذاً لوصيته[٢٣].

وقد قدم مارون على هذا المسرح ، مسرحيته الاخيرة « الحسود السليط » (١٨٥٣) ، وهي مسرحية اجتماعية عصرية .

* * *

وكان مارون يؤلف المسرحية ويلحنها تلحيناً يلائم مواقفها المختلفة[٢٤] . وقد وصف ابن اخيه ، سليم النقاش ، الذي حمل رسالته ، فيما بعد ، الى وادي النيل ، عمله هذا بقوله :

« وقد جعل في هذا الفن تغييراً غير قليل ، من ادخله الى بلاد الشرق في اللغة العربية ، وهو المرحوم عمي مارون النقاش . فإنه حين ساح في اوروبا ودوّخ اقطارها ، رأى حال الروايات عندهم ، وما تجني منها بلادهم من الفائدة والانتفاع ، فحملته الغيرة الوطنية والحمية السورية على ادخاله الى بلاده . فعاد اليها وألف روايات لا ينتظر مثلها من مؤلف في فن لم يكن يعرفه غيره من ابناء وطنه ، على انه لا يستغرب من مثله . ولما رأى عدم ميل ابناء وطنه الى هذا الفن المفيد نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وانغاماً ، عالماً ان الشعر يروق للخاصة ، والنثر تفهمه العامة ، والانغام تطرب . ولا حاجة الى ذكر ما تكبده من المصاعب والاتعاب في بادىء الامر ، حتى حمله الاعياء الى القول في احدى رواياته : ان دوام هذا الفن في بلادنا امر بعيد . على انه اجهد نفسه في جعل رواياته ادبية محضة ، قاصداً بذلك تهذيب ابناء وطنه ، فأتى بالمطلوب من الروايات ، لانها انما تفيد اذا كانت ادبية ، ترغب في الفضائل وتنهى عن الرذائل»[٢٥] .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) راجع في هذا الشأن : نقولا النقاش – «ارزة لبنان» ص ٤ ، وسليم النقاش – « فوائد الروايات او التياترات » (مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ ص ٥٢١) ، وجرجي زيدان – مجلة الهلال السنة ١٨ ، ص ٤٦٤ ، وتاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ١٣٠، وكورت بروفر – «موسوعة الدين والاخلاق » (مادة Drama-Arabic) ، ولويس شيخو – « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ج ٢ ص ٢٧٠ وكراتشكوفسكي – ملحق دائرة المعارف الاسلامية، وبطرس البستاني – « ادباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث » ص ٣٠٩ ، وزكي طليمات – «نهضة التمثيل في الشرق العربي » – (مجلة الهلال ، ابريل ١٩٣٩ ص ١٤٤) ، وله – « كيف دخل التمثيل بلاد الشرق » – (مجلة الكتاب الجزء الرابع من السنة الاولى ، فبراير ١٩٤٥ ، ص ٥٨٢) . وفؤاد افرام البستاني « اول مسرحية باللغة العربية » (مجلة « الشراع » ، العدد الاول من السنة الاولى في ١١ من مارس ١٩٤٨)

(٢) David Urquhart- the Lebanon (Mount Syria)- A History and a Diary vol. 2, p. 178.

(٣) نقولا النقاش – « ارزة لبنان » ص ٩. وراجع قصيدته في العروض والقوافي في المصدر ذاته ، ص ٤٣٠ – ٤٣٣ .

(٤) المرجع السابق – ص ١٠ .

(٥) « «

(٦) صور مارون أمله هذا في قصيدة كتبها في طرسوس سنة ١٨٥٤ (تجدهـا في « ارزة لبنان » – ص ٤٦٥) .

(٧) « ارزة لبنان » – ص ١١

(٨) ذكرت جميع المراجع دون استثناء ، انه قدمها سنة ١٨٤٨ . وقد ذكر مارون في متن مسرحية «الحسود السليط » (ارزة لبنان ص ٣٨٨).انه قدمها سنة ١٨٤٧ .

(٩) ، (١٠) « ارزة لبنان » ص ١٥ – ١٦ .

(١١) المرجع السابق – ص ١٨

(١٢) « « – ص ٢٤. ويعني بالطواقم والكوامم ادوات المسرح ولوازمه وملابسه.

(١٣) « « – ص ٢٥

(١٤) ذكر هذا التاريخ في « ارزة لبنان » ص ٣٨٨ .

(١٥) المرجع السابق ص ١٠ .

(١٦) يذكر اركيوهارت، في حديثه الذي سنورده بعد قليل ، انه شاهدها في ١٣ من يناير ١٨٥٠ .

(١٧) « ارزة لبنان » – ص ١١ .

(١٨) من المعروف ان منزل مـارون النقاش ، كان يقع في الشارع المسمى اليوم باسمه بين طريق النهر وكنيسة مار مارون . وهنالك كانت الضواحي ، بالنسبة لسوق المدينة قرب السراي الصغير .

(١٩) اسم فرجيل الكامل باللاتينية هو (Publius Vergilius Maro) وقد انتزع الكاتب هذا التشابه ، من اسم عائلته .

(٢٠) هي مسرحية « ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد » .

(٢١) David Urquhart - the Lebanon (Mount Syria). vol. 2 p. p. 178-181 وقد ترجمت هذه القطعة السيدة حبوبة حـداد ترجمة غير دقيقة ، وقد نشرتهـا في مجلة المكشوف العدد ٣٥٧ ، وقد اضطررت الى اعادة ترجمتها مع الاستعانة بالترجمة السابقة.

(٢٢) « ارزة لبنان » – ص ١١ .

(٢٣) فؤاد افرام البستاني – « مارون النقاش واثر المسرح العربي» – مجلة « الشراع » العدد الثالث من السنة الاولى في ٢١ من مارس سنة ١٩٤٨ .

(٢٤) « ارزة لبنان » – ص ٢٥ و٢٦ .

(٢٥) سليم النقاش – «فوائد الروايات او التياترات » – مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ ص ٥٢١.

الفصل الثاني

مدرسة مارون النقاش

١

نقولا النقاش (١٨٢٥ – ١٨٩٤)

عندما عاد مارون النقاش من ايطاليا ، والف مسرحيته الاولى « البخيل » درّب بعض الشبان من اصدقائه على تمثيلها[١]. وقد اعتذر مارون عن تلامذته هؤلاء ، عندما قدم مسرحيته تلك ، بقوله :

« ولكن مع ذلك ارجوهم لكي ينبهوني عما فرط ، ويرشدوني بمعزل الى اصلاح الغلط ، لان هذا الفن بحر زاخر ، وفلك دائر ، لا سيا ان المشتركين معي ، للتشكل بهذا المظهر اللوذعي ، الذين ساعدوني على هـــذا العمل ، ووافقوني وانجدوني لبلوغ الامل . لم يزالوا متجددين ومبتدئين بفعله . ولم يمر عليهم قبلاً مظهر كمثله ، فلا يخلو الامر من انهم يقعون في بعض ورطات ، ويشجبون على بعض سقطات . يشعر بها من له المطـــالعة ، على دقايق هذه الحقائق الساطعة . ولكنهم بالحقيقة معذورون نظراً لبدائتهم . وعدم وجود إمام كاف لهدايتهم » [٢] .

ونسمع اخاه ، نقولا ، في موضع آخر يخاطبه ، ويفتخر بتلامذته هؤلاء :

« قم يا اخي وانظر الى تلامذتك الذين علمتهم هـذا الفن بعرق جبينك ، كيف انهم ليس فقط داوموا على حفظ ما علمتهم اياه ، لا بل تقدموا فوق الامل »[٣].

والحقيقة ان تلميذ مارون الاول ، الذي حمل رسالته ونهض بالعبء بعده، هو اخوه نقولا[٤] . وهو يعترف بذلك في غير موضع من مقدمته التي صدر بها « ارزة لبنان » . فقد قال في خطابه الذي افتتح به المسرح ، حين قدم مسرحية « الحسود السليط » ، ورصد ريعها لمساعدة الفقراء :

« اقول ان رفع هذا الستار لا بد ان يكون حرك احساساتكم ايها التلامذة الانجاب ، اذ تذكرتم ان بهذا المكان عينه قد تقدمت اول رواية عربية من استاذي واستاذكم ، اخي مارون نقاش » [٥] .

ويقول في موضع آخر :

« غير انه لم يقتف اثره غير هذا الفقير ، ومع قصر معرفتي ففي السنة الثانية قدمت رواية الشيخ الجاهل [٦] . وفي السنة الثالثة قدم رحمه الله رواية « ابي الحسن المغفل » وقدم داعيكم بعدها الرواية العبوسة وهي رواية « ربيعة ابن زيد المكدم » [٧] . الى ان قدم هو اخيراً رواية « الحسود » ، التي هي تقدمتنا الآن لحضرة هذا الجمهور المعتبر . وبعده قدمت داعيكم بعض روايات حربية الا تذكر » [٨] .

والظاهر ان نقولا النقاش ، ومن معه من التلامذة ، تقدموا الى هذا الفن بوعي وادراك ، غريبين على تلك البيئة التي وجدوا فيها . وذلك ما نلمسه فيما كتبه نقولا عن المسارح والروايات وكيفية تمثيلها [٩] . ونلمح في اسلوب الحديث ، وفي المصطلحات التي استعملها ، انه استقى معلوماته هذه من مراجع ايطالية . وقد قدم لحديثه هذا بلمحة عن تاريخ المسرح في العالم ، ثم تحدث عن اجزاء الرواية المسرحية ، وعن اصول التمثيل والاخراج . ومما قاله في اقسام الرواية :

« اعلم كما ان الرواية تنقسم الى جملة فصول ، هكذا ايضاً كل فصل ينقسم الى جملة أجزاء ، فالفصل هو حد يفصل الرواية ويقسمها عدة اقسام من واحد الى خمسة (وان وجد أكثر فيكون نادراً جداً لا يعوّل عليه . واما الروايات المحزنة ما نظرت منها لا اقل ولا اكثر من خمسة فصول) ، وفي نهاية

كل فصل يصير تنزيل الستار الحاجب بين محل التشخيص وبين حاضري الرواية. ومحل التشخيص هذا يسمى عند الافرنج (شينه) [١٠] . والبنـك الذي تطؤه المشخصون يسمى (بانكوشيانكو) [١١] . وتقسيم الرواية الى فصول عديدة يوجد له لزوم كلي » [١٢] .

ثم يمضي في حديثه عن الفصول والاجزاء (المناظر) . ثم يتحدث عن تقسيم المسرح ، وحركة الممثلين عليه [١٣]، الى ان يصل الى اتقـان التشخيص (التمثيل) فيقول :

« وقولي الآن انما هو لاصحابنا الذين مـا حضروا التشخيص الا ما ندر . وهم مبتدئين بهذا الفن فينبغي لهم ان يتقنوا التشخيص بكل ما يلزم اظهاره من الاشارات الحسية والانفعالات النفسانية ، متصورين ان هذا الشيء الواقع مزاجاً انما هو حقيقة . هذا هو الامر المهم بهذه الصناعة ، لان المشخص البارع عند الافرنج حينما يكون دوره يقتضي له اظهار الانفعالات النفسانية المؤلمة كالغيظ والغضب الخ ... فيظهره بنوع حسي ، حتى ان البعض منهم يؤثر على صحتهم حتى يفضي بهم الامر بعـد ذلك لمعاطاة العلاجـات والادوية لزوال ذلك المرض الذي يستحوذ عليهم من جرى ذلك. ونحن الآن لا نطلب من اصحابنا الوصول لهذه الدرجة بل نرجوهم الانتباه لذلك قليلاً . واشور عليهم الا يزيدوا الحد ايضاً بتكثير الاشارات والانفعالات ، بل الموافق ان يكون كل شيء سائراً طبيعياً بالاعتدال ، كما لو كان الحادث الواقع اكيداً حتى لا يضيع رونق الرواية وتعب المؤلف ، لانه اذا لم تحسن الاشارات ، فالرواية هي كالعدم »[١٤] .

وبعد ، فهذه اقوال ونصائح ، تدل على فهم صحيح ، وهي على ما نعلم ، اول بحث فني في كتب في المسرح والتمثيل المسرحي في لغتنا. وقد كانت نبراسا لرجال هذه المدرسة ، والذين جاءوا من بعدهم .

ولا تحفظ لنا المراجع ، غير ما ذكرنا عن نشاط نقولا النقـاش ، في هذا الحقل ، اللهم الا اشارة واحدة تدل على انه مثل مسرحية « الحسود » تذكاراً

لمولده ، وكان بين الممثلين ابنه . وقد نجحت وحضرها الوالي عزيز باشا ، وذوات بيروت واعيانها»[١٥].

٢

سليم خليل النقاش *

اما التلميذ الثاني الذي تخرج من مدرسة مارون ، فهو ابن اخيه ، سليم خليل النقاش . وقد ألف فرقة في بيروت ، كانت اولى الفرق التي وفدت على مصر من لبنان . وسنتحدث في هذا الفصل عن جهود هذه الفرقة في موطنها الاول ، ونؤجل الحديث عن جهودها في موطنها الثاني ، مصر ، الى موضعه من هذا الكتاب .

ترك لنا سليم ، مقالاً طويلاً في مجلة « الجنان » البيروتية ، تحدث فيه عن المسرح ورسالته . واتى بلمحة سريعة عن تاريخ هذا الفن في اوروبا . والحقيقة ان نشاط سليم في بيروت ، في حقل التمثيل ، هو الخطوة الثانية ، الجديرة بالالتفات والتقدير ، بعد خطوة عمه ، رائد هذا الفن . ومقالته هذه تدل على دقة فهم وسعة اطلاع . قال ، بعد ان تحدث عن المدنية والحضارة :

« فقد ثبت مما تقدم ان هيئة الاجتماع من اخص اسباب تقدم الانسان . وقد عرف ذلك من قبلنا الاوروبيون ، فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم ، منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو . وهي المرآة التي تظهر للانسان تمثال نفسه ، فيرى عيوبه ونقائصه فيتجنبها ، اذا كان ممن يهتدون عن غيهم . فطاب لهم الاجتماع في هذه القاعات ، ولم يتخلل صافي كأس اجتماعهم كدر الامتياز او عكر التعصب . وقد جعلوها واسطة لما يضمهم الى بعضهم اتحاداً ، رادين ما يفصلهم عن بعضهم اختلافاً . على ان من ذلك ما اتى بفوائد لا تحصى ومنها ما اتى باضرار جمة . وهذا ناجم عن اختلاف المبادىء المنشورة فيه »[١٦] .

ثم قال ، شارحاً رسالة المسرح :

« اما ما يشترط في الروايات ، فهو ان تجلى بها الفضيلة ونتائجها الحسنة ،

لتميل الناس اليها ، وتبدو الرذيلة تحت برقع الادب مع عواقبها الوخيمة . ليرى الناظر شناعتها وشناعتها فيتجنبها ويأنف من الاتيان بها . امـا العشق الشديد فيظهر ايضاً لتبدو عواقبه ان حسنة وان قبيحة . وذلك يتأتى عن كيفية العشق، فإنه قد يكون ادبياً لا يأنف الشهم منه ، وقد يكون وخيماً لا يقبله الذوق السليم ، وفي الامرين فوائد لا تنكر . وهذا هو المطلوب من كل مؤلف رواية تشخص رواياته لدى الجمهور. وما احسن ما قاله في هذا الباب واسين الفرنسوي الشهير عن مؤلفي الروايات الادبية ، وهو ان رواياتهم تفيد من يحضر اليها ويسمع حكمها فائدة لا تنالهم من مدارس الفلسفة الكبرى . وعليه لا تفيد الروايات ما لم ينشر بها طي الهزل حكم عن مبادىء التهذيب والتمدن »[17] .

ثم يتحدث عن التمدن ، وعن علاقة المسرح به ، ويأتي بلمحة عن تاريخ المسرح الاوروبي ، عند الاغريق والرومان والانكليز والفرنسيين . ثم ينوه بجهود عمه مارون في اقامة دعائم المسرح العربي. ويختم مقاله بالحديث عن مصر والمصريين ، وعن الاتفاق الذي تم بينه وبين الحكومة المصرية[18] ، ذلك الاتفاق الذي مهد له سبيل السفر الى مصر ، ليمثل على مسرح الاوبرا ، وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد .

وبسبب الحر الشديد في مصر، أذن لسليم بتنظيم الفرقة واجراء الاستعدادات اللازمة لها في بيروت . وقد وصف لنا احد الكتاب الاعمـال التمهيدية التي قامت بها الفرقة ، قبل حضورها الى مصر ، فقال :

« ولا ريب في ان المصريين يحبون ان يعرفوا شيئاً عن احوال الروايات التي جعلها حر قطرهم في الصيف ، في مدينتنا ، فنقول : اننا قد حضرنا قاعة التعليم منذ ايام قليلة ، لنرى الحال لنكتب لهم عنها . وبعد استماع اسمـاء الروايات الكثيرة الجاري تعليمها وتنظيمها ، رجونا سليم افندي الموما اليه، بان يشخص رواية « البخيل » ، وثلاثة فصول من رواية « عائدة »، التي ترجمها عن الايطاليانية ونظمها . فاخذ المشخصون بتشخيص رواية البخيل بدون ملابس ،

لان الملابس هي في قاعة التشخيص في مصر القاهرة ، وهي كلها من الروايات التي تشخص بالغناء ، وهذا من النوع المعروف عند الافرنج بالاوبرا . وكانت الآلات الموسيقية العربية ترافق اصوات المشخصين بضبط واتقان يستحقان كل المدح . اما التشخيص فمتقن من جهة الحركات والاغاني وحسن الترتيب والتنظيم ، وجرى تشخيص الادوار الذكرية والانثوية والصبيانية بانتظام ودقة . وكذلك رواية عائدة ، غير انها ليست جميعها بالغناء ، فان بعضها نثر وبعضها غناء . اما الموسيقى فسليم افندي قاصد ان يجعلها مركبة من ١٢ آلة ، وهي الآن اقل من ذلك ، ولكنه يزيدها . اما عدد المشخصين العاملين فهم ١٧ شخصاً خلا ما يلحق بذلك من الاتباع والجنود ، وغير ذلك في المناظر الكبيرة . ونظن مما رأيناه من ذلك ان سليم افندي والمشخصين سيكتسبون ثناءهم لانهم سيأتون بما لا ينتظر ان يؤتى به في السنة الاولى . والمشخصون هم من اصحاب الصيت الجيد والسيرة الممدوحة . وتلوح على وجوههم لوائح الذكاء والفطنة والهمة» (١٩) .

٣

وفي موضع آخر من « الجنان » ، نجد نقداً فنياً لتمثيل هذه الفرقة ، ووصفاً للمسرح الذي تدربت فيه ، في بيروت . فلنثبته هنا لانه فيما نعرف ، اول نقد فني ، في ادبنا الحديث :

« وبعد رجوع سليم افندي من الجبل الحر عليه اصدقاؤه بان يشخص رواية او روايتين على مرأى من الجمهور ليرى حال المشخصات ، ويزيد تمرين القوم. فأجاب طلبهم وشخص رواية « البخيل » ورواية «مي»، فلا ينبغي ان نتكلم عن رواية البخيل التي هي من تأليف المرحوم عمه مارون المشهور . فإن عنصر المشخصات فيها قليل بالنسبة الى رواية مي ، وهي تأليف سليم افندي ، وربما كان عنصر المشخصات فيها غالباً على عنصر المشخصين في الاهمية اذا لم تقل من جهة العدد . وجرى ذلك التشخيص في قاعة جديدة كبيرة

لم نر مثلها في بيروت ، قبل الآن لرواياتنا ، وهي انشاء جناب الوجيه بطرس افندي تيان . وقد انشأ لها موقف تشخيص جميل ومناسب لحالة بلدتنا . وقد شرع في ان يزيد مخادع خصوصية للعيال وغيرهم من الذين يرغبون في ان يكونوا وحدهم. وفيه انوار كافية وبدلات لتغيير موقف التشخيص ولذلك نثني عليه .
ومع ان هذه القاعة هي مناسبة لبيروت ، شتان بينها وبين قاعة الحضرة الخديوية في القاهرة في كل شيء . ولا سيما في المناظر المدهشة التي تقام في القاعات المشهورة في العالم لتسعف المشخصين على ان تكون اقوالهم وحركاتهم مؤثرة في المشاهدين ، ولذلك اهمية عظمى ، حتى انه ربما كان قدر نصف التشخيص . فبالنظر الى القاعة يكون التشخيص قد جرى في ظروف غير موافقة للمشخصين ، ولكن لا يبيتون فيها في مصر . وبالحقيقة ان الذين شاهدوا مجرد وقوف المشخصات وعلى الخصوص مي" ، وهي الاولى ، وامرأة هوراس ، وهي ثانيها في موقف التشخيص ، لم يصدقوا انهما لم تقفا قبل ذلك للتشخيص امام الجمهور . خلا مي" فأنها وقفت مرة واحدة قبل ذلك وشخصت نحو ربع ساعة او اكثر قليلاً . ولا ينبغي ان نتكلم عن المشخصين فإنهم يشخصون بكل اتقان وفصاحة . وقد اجمع الذين شاهدوا المشخصات بان نجاحهن يكون عظيماً لأن ما رأوه هو بداية ، فماذا تكون النهاية .
وتشخيص مي" قلما يقبل زيادة الاتقان ، من جهة الحركات الطبيعية ، التي توهم الجمهور بأنها تربت منذ الصغر لذلك ، مع انها لم تكن تعلم شيئاً منه منذ اقل من سنة . وقد رأينا فرقاً في الاصوات والحركات بين الزمان الذي حضرنا فيه التمرين ، وزمان حضور الرواية نفسها ، وهذا دليل قابلية التقدم . ومن المعلوم ان الغناء الافرنجي يسمح بان يكون الصوت مستعاراً ، أي غير طبيعي ، مع ان الغناء العربي لا يسمح بذلك مطلقاً. وقد صادف سليم افندي صعوبات كثيرة في جعل موافقة في الطبقات بين اصوات الذكور واصوات الاناث ، وبين اصوات كل منهم ، ومطابقة الصوت للموسيقى التي ترافقه .
وقد جاء متقناً بحسب الذوق الافرنجي ، ومع ذلك لا يزال قابلاً للتحسين .
وقد بلغنا انه تحسن عند تشخيص الرواية مرة اخرى . وظهر من ذلك انه

لا ينفك الا بعد الوصول الى الدرجة المرغوبة . وقد رأينا افرنجاً يسمعون التشخيص باصغاء ولذة ، وثبتوا الى نهايته ، مع انه ما من مناظر مدهشة في موقف التشخيص . واللذة منحصرة في النظر الى المشخصين ، وهذا خلاف المنتظر لأننا نعلم ان الغناء يكون مقبولاً اذا ائتلف الانسان عليه. والافرنج لا يطربون بغنائنا كما لا نطرب بغنائهم . فاذا تم لنا ان نطربهم بواسطة هذه الروايات ، نكون قد قمنا بما لا ينتظر القيام به . واللفظ عند الرجال على اتم المراد ، وعند الفتيات على تفاوت . فمي" لفظها جيد الآن ، فكيف بعد برهة . وامرأة هوراس لفظها ليس برديء ، على ان له المحل الثاني بعد لفظ مي" . والتي شخصت دور الخادمة لا يزال لفظها قابلاً للاصلاح ، وهي مشخصة بالطبع ، وتلوح على وجهها لوائح الدلال في التشخيص الخالي من كل تصنع وتكلف . فاذا حزنت يتوهم الناظر بان قلبها يكاد ينفطر من الحزن . وفي حركاتها رشاقة تليق بجنسها ، ولطف يجعلها مقلدة صحيحة للجنس اللطيف . اما امرأة هوراس فلوائح الاتضاع وصفاء الباطن وحسن السيرة والدعة تلوح على وجهها ، وترافقها وهي تشخص . اما المشخصة الثالثة في هذه الرواية ، فلم يكن لها دور مهم ، ليظهر منها اكثر مما ظهر . ولذلك نظن ان الاعتناء باصلاحها وتنشيطها (لانه ظهر ان الحياء كان متغلباً عليها) ، يأتيان بالمرغوب . ولم يكن للشخصة الرابعة ولا الخامسة دور في هذه الرواية . وبالجملة نقول ان ما رأيناه من التشخيص الابتدائي هنا ، يحملنا على الحكم بنجاح سليم افندي ، وبانتظار حصول اللغة العربية ، بواسطة المساعدات الحديوية ، على مشخصين محافظين على الآداب ، واسباب المنافع . وعلى تحريك العناصر الممدوحة في الامة ، كالحمية وكرامة الاخلاق وحب المجد والجد والحنو وغير ذلك ، مما تهتم به السياسة لتأثيره في الناس »[٢٠] .

وبعد ، فهذا ما تحفظه لنا الصحف والمراجع من اخبار سليم النقاش وفرقته في بيروت ، ونتركه الآن ، لنعود اليه فيما بعد ، فنتحدث عن رحلته الميمونة الى ارض الكنانة .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) « ارزة لبنان » – ص ١٠
(٢) المرجع السابق – ص ١٦
(٣) « « – ص ٦
(٤) ولد سنة ١٨٢٥ ، وجرى على آثار اخيه في طلب العلم ودرس اللغات . واشتغل بالتجارة فترة من الزمن، الى ان انتدبته الحكومة لخدمتها عضواً في مجلس الادارة في ولاية بيروت، ومديراً لجمارك الدخان . فاكب على مطالعة قوانين الدولة العثمانية وانظمتها ، وتخرج في العلوم الشرعية على علماء بيروت ثم نصب عضواً دائماً لمحكمة بيروت التجارية ، واشتغل بالتأليف والترجمة والصحافة . وله ديوان شعر (طبع سنة ١٨٧٩) . وتوفي سنه ١٨٩٤ (راجع شيخو – الآداب العربية في القرن التاسع عشر – ج ٢ ص ١٥١ – ١٥٣) .
(٥) « ارزة لبنان » ص ٤
(٦) سنة ١٨٤٩ . وقد ذكر بروفر خطأ ، انه الفها سنة ١٨٤٠ – (« موسوعة الدين والاخلاق » مادة Drama-Arabic) .
(٧) سنة ١٨٥٢
(٨) « ارزة لبنان » – ص ٥
(٩) راجع « ارزة لبنان » – ص ١٩ وما يليها .
(١٠) كلمة ايطالية بمعنى خشبة .
(١١) كلمة ايطالية بمعنى : خشبة المنظر .
(١٢) « ارزة لبنان » – ص ٢١ ، ٢٢
(١٣) المرجع السابق – ص ٢٤
(١٤) « «
(١٥) شاكر الخوري « مجمع المسرات » – ص ٤٤٥

(*) توفي في الاسكندرية سنة ١٨٨٤ . والى جانب عمله في التمثيل ، اشتغل في الصحافة ، فاصدر « المحروسه » و « التجارة » و « العصر الجديد » . واسهم في الحركة السياسية التي سبقت

الثورة العرابية ، والف بعد الثورة كتابه «مصر للمصريين» ، في تسعة اجزاء ، اعدمت منها الاجزاء الثلاثة الاولى . (راجع شيخو – الآداب العربية في القرن التاسع عشر – ج ٢ ص ١٣٤).

(١٦) سليم النقاش – « فوائد الروايات او التياترات » – مجلة « الجنان » – سنة ١٨٧٥ ص ٥١٧ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) المرجع السابق ص ٥٢١ وما بعدها .

(١٩) سليم البستاني – « الروايات العربية المصرية » – مجلة « الجنان » ١٨٧٥ ص ٤٤٣ وما يليها .

(٢٠) سليم البستاني – « الروايات الخديوية التشخيصية » – مجلة « الجنان » ١٨٧٥ ص ٦٩٤ – ٦٩٦ .

الفصل الثالث

المسرح اللبناني بعد آل النقاش

مسرح الهواة

لا تساعدنا المراجع والمصادر التي بين ايدينا ، على تتبع تطور الحركة التمثيلية في لبنان ، بعد تلك الطفرة التي قام بها مارون النقاش واتباعه من آله وتلاميذه . ولذا نضطر الى تصيد الاخبار من مقدمات المسرحيات او من الصحف ، او من مذكرات بعض المعاصرين .

وقد وجدنا ، بعد البحث ، ان هذه الحركة ، في الفترة التي اعقبت نشاط سليم النقاش ، تقوم في الاكثر على جهود الهواة في المدارس والجمعيات الادبية والخيرية .

١

كان من تقليد المدارس في القرن الماضي كما هو في هذا القرن ، ان تودّع العام الدراسي بحفلة تمثيلية ، تأتي بالمتعة الفنية الى جانب العظة والتعليم ، وكانت تستقي موضوعاتها ، في الاكثر ، من التاريخ القديم ، ولا سيا تاريخ العرب ، او من الكتب الدينية واخبار الشهداء والقديسين .

ومن المدارس التي عنيت بفن التمثيل ، واتخذته وسيلة للتعليم والعظة

مدرسة دير الشرفة. ومن المسرحيات التي مثلت على مسرحها «آدم وحواء» وقد وضعها احد الآباء ومثلت لاول مرة سنة ١٨٦٨ [١] . ومنها مسرحية « يوسف الحسن بن يعقوب » وضعها المرسل اللبناني الخوري اسطفان الشمالي ، ومثلت سنة ١٨٦٩ [٢] . ومنها « ملك فارس » نقلها عن الايطالية الخوري يوسف معمارباشي، ومثلت في ٢٣ من فبراير (شباط) سنة ١٨٨٤ [٣]. ومنها «احسان الانسان » [٤] تأليف ميخائيل دلال ، «والفتاة الخرساء »[٥] له ، وغير ذلك .

وفي المدرسة الوطنية ، التي اسسها المعلم بطرس البستاني (سنة ١٨٦٣) . مثلت بعض المسرحيات ، ومنها مسرحية « يوسف الحسن » . وقد مثلت سنة ١٨٦٥ ، وقد تمرن عليهـا الطلاب في المسرح الذي كان في بيت المعلم بطرس[٦] ، ومنها « تلماك » ، وقد اقتبسها سعدالله البستاني عن قصة للكاتب الفرنسي فنيلون ، بهذا الاسم ، ومثلت في اواخر يوليو (تموز) ١٨٦٩[٧] .

وقد ذكر الدكتور نقولا فياض في ذكرياته الادبية ما يلي :

« ولم تكن المدارس ومنابرها مجال الادباء الوحيد ، فقد حملت الجرائد وملاعب التمثيل قسطاً وافراً في تعزيز دولة القلم . اما الروايات التمثيلية فقد كان اشهرها ما مثل في مدرسة زكي كوهين في الاشرفية . وكنت احضرها خلسة واحد من يحمل بيده دعوة رسمية . وكانت العـادة بعد الفصل الثاني او الثالث ان يقوم المقرظون من الحضور ، بين ناثر وناظم . واشهر هؤلاء المقرظين سليم جدي ، كان يحضر الروايات اوقات تلقينها للطلبة الممثلين فيأتي تقريظه على واقعة الحال ، مع ذكر الاسماء والادوار »[٨] .

والمدرسة الاسرائيلية هذه ، اعتـادت ان تقدم مسرحية في اوائـل العـام الدراسي او في نهايته . ومن مسرحياتها « انتصار الفضيلة ، او حادثة الابنة الاسرائيلية » تأليف انطون شحيبر . وقد مثلت في ابريل (نيسان) سنة ١٨٧٩ [٩] . ومثلت له ايضاً مسرحية في ١٠ من سبتمبر (ايلول) من هذا العـام[١٠] . ومثلت فيهـا مسرحية من تأليف سليم كوهين في نيسان ١٨٩٤[١١] . واخرى في نيسان ١٨٩٥[١٢] .

ومثلت فيها ايضاً مسرحية (المسرف) من تأليفه ، في سبتمبر (ايلول) ١٨٩٥[١٣] .

وعلى مسرح مدرسة (الثلاثة اقمار) ، مثلت مسرحية « العيلة المهندية » سنه ١٨٧٢ ، وهي من تأليف شاكر شقير[١٤] .

ومثلت « كسرى والعرب » لحبيب الشماس ، على مسرح البطريركية في بيروت[١٥] ومثلت فيهـا مسرحية اخرى ، على مألوف العادة السنوية ، في فبراير (شباط) ١٨٩٩[١٦] . ومثلت مسرحية شعرية للشيخ عبد الله البستاني في مدرسة الحكمة في يوليو (تموز) سنة ١٨٩٠[١٧]. ومثلت المدرسة الاسقفية للروم الكاثوليك ، في زحلة مسرحية « شاؤول وداود » ، وذلك في اغسطس (آب) ١٨٩٧[١٨] . وكذلك مثلت مسرحية « عثليا » التي ترجمها نجيب جهشان عن راسين ، في مدرسة زهرة الاحسان ، وذلك في ديسمبر (كانون الاول) ١٨٩٨ ، واعيد تمثيلها اربع ليال[١٩] .

ويذهب شيخو ، الى ان الكلية اليسوعية ، كانت اول من سبق الى تشخيص الروايات التمثيلية ، قال :

« الا ان هذا الفن الجليل عاد الى شرف مقامه في المدارس المسيحية . وكانت كليتنا اول من سبق الى تشخيص الروايات التمثيلية العربية ، سنة ١٨٨٢[٢٠] . فكان مديروها يختارون لذلك الوقائع الخطيرة ولا سيما الحوادث الشرقية ليرسخ في قلوب طلبتهم ، مع حب الوطن ، ذكر تواريخ بلادهم . فمن جملة ما مثلوا « حكم هيرودس على ولديه » في بيروت . واستشهاد القديس جرجس فيها . ورواية صدقيا ، ثم داود ويوناثان . ومما اقتبسوه من تاريخ العرب رواية ابن السموءل ورواية المهلهل وشهداء نجران ونكبة البرامكة واخوة الخنساء . وكان للطلبة في تأليف بعض هذه الروايات سهم وافٍ ، الا ان معظمها بقلم الآباء او بعض اساتذة الكلية »[٢١] .

ومن المسرحيات التي مثلت فيها ايضاً ، مسرحية « حرب الوردتين »[٢٢] .

وهي شعرية للشيخ عبد الله البستـــاني ، وتدور حول الحرب التي جرت بين الملك ادوار واقاربه . ومنهـــا « وفاء السموءل » تأليف الاب خليل اده (١٨٨٧)[٢٣] . « وابدالونيم ملك صيدون »[٢٤] (١٩٠١) تأليف يوسف شبلي ابي سليمان . و « الرشيد والبرامكة » للأب انطون رباط اليسوعي[٢٥]، وقد مثلت في المدارس اليسوعية في بيروت والقاهرة والاسكندرية .

وقد عني نجيب حبيقة (توفي ١٩٠٦) ، احد اساتذة هذه الكلية، بالمسرح ، فعرب له عدة مسرحيات منها «ابن الخائن» ، و«الفارس الاسود» ، و «شهيد الوفاء »[٢٦] . وكتب مقالات عن فن التمثيل[٢٧] .

٢

هذه امثلة من التمثيل في المدارس ، وقد ساهمت الجمعيات والنوادي في هذه الحركة لاغراض تهذيبية وخيرية . وقد ذكر سليم النقاش ، ان كثيرين عالجوا هذا الفن قبله ، قال :

« ولما رأيت الكثيرين يردون حوض هذا الفن ، هرعت اليه وكان فيه فضلة فارتشفتها »[٢٨] .

ويذكر شيخو ان انتشاره في المراسح العمومية أخلّ بالآداب :

« وقد سبق لنا كيفية ظهوره على يد المرحوم مارون النقاش ، وما نجم عنه من المضرات ، بسوء استعماله في المراسح العمومية ، حيث مثلت روايات مخلة بالآداب »[٢٩] .

وذكر نقولا نقاش في مقدمة « ارزة لبنان » ، انـه انشئت في بيروت ، بعد اخيه مارون ، عدة مسارح ، ولكنها اهملت[٣٠] .

وقد تسقطنا بعض اخبار هذه الجمعيات والنوادى، في المراجع التي عرضت لنا ، وقد جاء فيها ان بعض مسرحيات سليم البستاني ، مثلت على مسرح «الجمعية السورية العلمية» التي انشئت سنة ١٨٦٨. وكانت الغاية منها نشر العلوم وترقية الفنون بين الناطقين بالعربية ... ومنها : « قيس وليلى » ، و « يوسف »

و « اصطاك » و « الاسكندر »[٣١] .

وكذلك كانت الجمعية الارثوذكسية الخيرية، تمثل بعض المسرحيات وترصد ريعها للانفاق على الفقراء الذين تعولهم . وقد مثلت في اوائل سنة ١٨٧٠ ، مسرحية « امراء لبنان » تأليف سليم شحادة وسليم الخوري[٣٢] . وجاء في الاهرام ايضاً :

« اوائل هذا الاسبوع قدمت الجمعية الخيرية الارثوذكسية رواية عربية حضرها ابهة والينا الافخم ، وسر من حسن اتقانها »[٣٣] .

وفي أواخر نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٠٦ مثلت مسرحية «تسبا »[٣٤] .

وكانت جمعية « زهرة الآداب » التي انشئت في بيروت سنة ١٨٧٣ ، وكان يرأسها سليم البستاني ، « تؤلف الروايات واعضاؤها يمثلونها، وينفق دخلها في سبيل الخير »[٣٥] .

وذكر زيدان ان « من اقدم المشتغلين بهذا الفن في بيروت ، بعد النقاشين سعد الله البستاني ، مثل مسرحية انتظم في سلكها جماعة من نوابغ الشبان يومئذ »[٣٦].

وذكر ايضاً انه شاهد تمثيل مسرحية « المروءة والوفاء » لخليل اليازجي . وقد مثلت في بيروت سنة ١٨٧٨[٣٧].

وجاء في الاهرام :

« قدمت جمعية المقاصد الخيرية لابهة والينا الافخم في ليلة الجمعة الماضية رواية « نائلة ملكة الحضر مع جذيمة ملك العرب»، للعلامة الفاضل مكرمتلو الشيخ ابراهيم افندي الاحدب »[٣٨] .

وعثرنا فيها بعد ذلك على اخبار متفرقة عن التمثيل والمسارح ، نورد هنا بعضاً منها :

« ان الجمعية الخيرية للطائفة المارونية في بيروت قد سعت بغيرتها المشهورة لمساعدة الفقراء ، فاحيت بالاسبوع الماضي ثلاث ليال تحت حماية دولة الوالي ،

مثلت باثنائها رواية « مي » الشهيرة ، وجعلت دخلها للفقراء . وقد سر الحضور مما شاهدوه من عظيم الاتقان ، وشكروا مساعي الجمعية المشار اليها » [٣٩].

وجاء فيها ايضاً :

« سرّنا ان قد عزمت البلدية عندنا على انشاء ملعب تمثيل في حديقتها الحميدية ، لتمثيل الروايات العربية والافرنجية، وقد التزم هذا المشروع المفيد، الذي طالما تاقت اليه نفوس السكان، حضرة الاديب سبيريدون افندي شعيب، واخذ في اعداده وتهيئة اسبابه ، فنرجو له النجاح » [٤٠]

وجاء فيها ايضاً ان مسرحية «الاميرة جنفياف» ، مثلت على مسرح قهوة نزهة الاخوان في كفرشيما ، في مساء ٧ و ٨ من اغسطس (آب) ١٨٩٧ [٤١].

وجاء فيها :

« استحسن الجمهور هنا رواية (ناكر الجميل)، وطلبوا من حضرة الاديب نخلة افندي شكري ان يعيد تمثيلها ، فأجاب طلبهم ومثلت الرواية في ليلة الاحد الماضي ، وحضر تمثيلها اعيان المدينة وذواتها وكان يتخلل فصولها اناشيد والحان مطربة » [٤٢] .

وجاء فيها :

« احتفلت الجمعية الخيرية المارونية في بكفيا ، احتفالها السنوي ، فمثلت روايتين ادبيتين ، خصصت ايرادهما للفقراء ، وكان ذلك في ١٠ – ١١ الجاري » [٤٣] .

وجاء فيها ايضاً :

« وقد مثلت في بيروت في مساء ٣٠ ديسمبر الفائت ، في ملعب زهرة سوريا، رواية «كوكب العشاق »، وهي رواية بديعة الوضع، حسنة التنسيق، يقصد بها الى تهذيب الاخلاق ، ولذلك سر الجميع منها وطربوا بنغمات حضرة مدير الجوقة انطون افندي مزاوي الشهير ، والتمسوا اعادة تمثيلها فعين لذلك مساء السبت ٧ يناير (كانون الثاني) » [٤٤] .

والخبر التالي ، يدل على ان تمثيل المسرحيات كان منتشراً في بيروت ،

وانه كان من اهم موارد الجمعيات الخيرية :

« ورد على الولاية اوامر من نظارة المعارف مآلها ان الجرائد السياسية في الولايات يجب ان تراقب من جهة المعارف والحكومة . وان الروايات التمثيلية يجب ان ترسل الى الاستانة لتراقب هناك قبل تمثيلها . واظن ان بعد هذه الاوامر ، لا تقوم للمراسح قائمة في بلادنا ، ولا نسمع من الروايات سوى ما تأتينا به الاجواق الاجنبية ، من اوبراتهم والحانهم التي قلما تروق للآذان العربية . ولا يخفى ان الروايات في بيروت ، من اهم الموارد التي تعتمد عليها جمعيات البر في اعالة الفقراء والمعوزين ، فأمست بعد هذا القانون الجديد ، ابواب هذا المورد مقفلة بوجهها »[45] .

وهنالك اشارة الى ان مسرح « زهرة سوريا » هو المسرح الوحيد ، الذي كان يؤمه القوم على اختلاف طبقاتهم ، لحضور التمثيل الادبي[46] .

وذكر زيدان ، انه تألفت في بيروت ، بعد اعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ « جمعية احياء التمثيل العربي » وهي تضم نخبة من هواة التمثيل ، ويتولى ادارتها باترو باولي صاحب جريدة « المراقب »[47] .

٣

هذا ما عثرنا عليه في المراجع عن اعمال الجمعيات والنوادي في حقل التمثيل ، اثبتناه هنا لاستيفاء البحث ، وهنالك اعمال فردية لا بد من التنويه بها ، لتكملة الصورة العامة .

ففي ١٠ من اغسطس (آب) سنة ١٨٦٣ ، مثلت في دار حبيب قرداحي في بيروت ، مسرحية « الشاب الجاهل السكير » ، تأليف طنوس الحر[48] .

وهنالك اشارة في ديوان عمر الانسي ، تنبئنا بان مسرحية مثلت في دار بني الغندور ، واخرى كتبها الامير محمد ارسلان ومثلت في دار بني حمادة[49] .

وألف الشيخ ابراهيم الاحدب (١٨٢٦ — ١٨٩١) عدة مسرحيات ، وقد ذكر طرازي في اخباره ما يلي :

« وكان له كلف بالروايات حتى بلغ ما جمعه منها نحو عشرين رواية بعضها مبتكر له وبعضها مأخوذ من التاريخ ، او مترجم من لغة اوروبية ، كرواية « اسكندر المكدوني » ورواية « السيف والقلم » ورواية « المعتمد بن عباد » وغيرها. وقد بلغت شهرة رواياته مسمعي راشد باشا، والي سورية في دمشق، فاعجب ببراعة منشئها . ولما اراد ان يحتفل بختان انجاله في نواحي سنة ١٨٦٨، كلف صاحب الترجمة ان يعلم رواية « اسكندر المكدوني » لجوق من الممثلين، ويذهب بهم الى دمشق لاجل تمثيلها . ففعل الشيخ ابراهيم ذلك ، وكان لتمثيل الرواية ، صدى استحسان لم يزل يردده سكان الفيحاء الى الزمن الحاضر »[٥٠] .

وفي سنة ١٨٧٥ ، مثلت مسرحية « سيف النصر » ، تأليف الشيخ يوسف الاسير وارصد ريعهـــا لشراء ادوات لجريدة « ثمرات الفنون » [٥١] ، التي اصدرتها « جمعية الفنون » في بيروت في ذلك العام .

وفي نفس السنة، مثلت مسرحية « اندروماك »، وقد ترجمها اديب اسحق عن راسين ، استجابة لطلب قنصل فرنسا . ومثلت في بيروت ثلاث مرات ، وارصد ريعها لمساعدة البنات اليتيمات[٥٢] .

وفي سنة ١٩٠٠ ، ترجم نقولا فياض ونجيب سليم طراد مسرحية «الخداع والحب » لشلر ، ومثلت في القنصلية الروسية في بيروت [٥٣] .

وفي ١٥ من يونيو (حزيران) ١٩٠٣ ، مثلت في صور مسرحية «آدم وحواء » تأليف الخوري فيلمون الكاتب[٥٤] .

هذا ما استطعنا جمعه من اخبار التمثيل في لبنان في هذه الفترة . وهنالك مسرحيات كثيرة ، الفت وترجمت هناك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، واوائل القرن العشرين ، ولا بد من ان تكون هناك حركة مسرحية نشطة ، حتى تستوعب هذه الكثرة من المسرحيات ، وقد اوردنا اسماءها في الكشف الخاص بالمسرحيات ، الذي سيطبع على حدة .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) يوسف اسعد داغر –«فن التمثيل في خلال قرن» – مجلة المشرق المجلد ٤٢ (١٩٤٨)- ص ٤٣٤ .

(٢) المرجع السابق – المجلد ٤٣ (١٩٤٩) – ص ٢٩٦ .

(٣) « « – ص ٢٨٧.

(٤) « « – المجلد ٤٢ (١٩٤٨) – ص ٤٣٨ .

(٥) « « – « ٤٣ (١٩٤٩) – ص ٢٧٢ .

(٦) شاكر الخوري – « مجمع المسرات » – ص ١١٨ .

(٧) مقدمة المسرحية .

(٨) الدكتور نقولا فياض – « ذكريات ادبية» – محاضرات الندوة اللبنانية – النشرة ٣– ٤ في ٢٥ من يوليو ١٩٤٤ – ص ٤٨ .

(٩) جريدة الاهرام – عدد ١٤٣ – الجمعة ١٨ من ابريل ١٨٧٩ .

(١٠) المرجع السابق – عدد ١٦٣ الجمعة ١٩ من سبتمبر ١٨٧٩ .

(١١) « « – عدد ٤٨٨٨ – الثلاثاء ١٠ من ابريل ١٨٩٤ .

(١٢) « « – عدد ٥١٨٦ السبت ٦ من ابريل ١٨٩٥ .

(١٣) « « – عدد ٥٣١٦ – الجمعة ١٣ من سبتمبر ١٨٩٥.

(١٤) فيليب طرازي – تاريخ الصحافة العربية – ج ٢ ص ١٩٠.

(١٥) يوسف اسعد داغر – فن التمثيل في خلال قرن – مجلة المشرق المجلد ٤٢ ص ٢٧٧

(١٦) الاهرام – عدد ٦٣٠٢ – الجمعة ١٠ من فبراير ١٨٩٩.

(١٧) المرجع السابق – عدد ٣٧٨٢ – في ٣٠ من يوليو ١٨٩٠.

(١٨) « « – عدد ٥٩٠٠ – الجمعة ٢٠ من اغسطس ١٨٩٧ .

(١٩) مقدمة المسرحية – المطبعة الادبية – بيروت ١٨٩٩ .

(٢٠) ذكرنا فيما مضى ، ان هنالك مدارس سبقت الكلية اليسوعية الى ذلك .

(٢١) شيخو – الآداب العربية في القرن التاسع عشر ج ٢ ص ٧٠ .

(٢٢) شاكر الخوري – مجمع المسرات – ص ٤٩٢ .

(٢٣) مجلة المشرق المجلد ١٢ – اغسطس ١٩٠٩ – ص ٦٣٤ .

(٢٤) المرجع السابق المجلد ٦ – ص ٦٧١ .

(٢٥) « « المجلد ١٣ – يوليـــو ١٩١٠ . وقد نقدت في مجلة الزهور – السنة

الاول – ص ٤١١.

(٢٦) طيب طرازي – تاريخ الصحافة العربية – ج ٢ – ص ١٧٥ ، ١٧٦ . وشيخو – « الآداب العربية في الربع الاول من القرن العشرين » – ص ٢٦ .

(٢٧) المشرق – السنة الثانية ص ٣٠ ، ٧١ ، ١٥٦ .

(٢٨) سليم النقاش – « فوائد الروايات او التياترات » – مجلة الجنان ١٨٧٥ ، ص ٥٢١.

(٢٩) شيخو – « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » – ج ٢ ص ٧٠ .

(٣٠) « ارزة لبنان » – ص ٧ .

(٣١) راجع زيدان – « تاريخ آداب اللغة العربيـــة » – ج ٤ ص ٦٧ ، وطرازي – « تاريخ الصحافة العربية » – ج ٢ ص ٦٩ . وشيخو – « الآداب العربية في القرن التاسع عشر» – ج ٢ ص ١٢٧.

(٣٢) مجلة الجنان – عدد مارس ١٨٧٠ ص ١٧٠ .

(٣٣) الاهرام – عدد ١٤٢ – الخميس ١٠ من ابريل ١٨٧٩ .

(٣٤) « – عدد ٨٧٣٥ – الجمعة ٧ من ديسمبر ١٩٠٦ .

(٣٥) زيدان – «تاريخ آداب اللغة العربية » ج ٤ ص ٦٩ .

(٣٦) المرجع السابق – ص ١٣١ .

(٣٧) « « – ص ١٣٣ .

(٣٨) الاهرام – عدد ١٥٣ – الخميس ١٠ من يوليو ١٨٧٩.

(٣٩) المرجع السابق – عدد ٤٨٤٣ – ١٤ من فبراير ١٨٩٤ .

(٤٠) « « « – « ٤٨٥٣ – الاثنين ٢٦ من فبراير ١٨٩٤ .

(٤١) « « « – « ٥٨٩٥ – السبت ١٤ من اغسطس ١٨٩٧ .

(٤٢) « « « – « ٦١٢٧ – الاثنين ٢٣ من مايو ١٨٩٨.

(٤٣) « « « – « ٦٢٢٧ – الجمعة ١٦ من سبتمبر ١٨٩٨ .

(٤٤) « « « – « ٦٣٢٣ – السبت ٧ من يناير ١٨٩٩.

(٤٥) « « « – « ٧٢٣٤ – الجمعة ٣ من يناير ١٩٠٢ .

(٤٦) « « « – « ٨١٠٩ – الجمعة ١٨من نوفمبر ١٩٠٤ .

(٤٧) زيدان – « تاريخ آداب اللغة العربية » – ج ٤ ص ٧١.

(٤٨) خاتمة المسرحية – ص ٤٠ .

(٤٩) ديوان عمر الانسي – ص ١٥٣، ١٥٥ على التوالي .

(٥٠) طرازي – « تاريخ الصحافة العربية » – ج ٢ ص ١٠٣ – ١٠٤.

(٥١) المرجع السابق – ج ١ ص ١٣٧ .

(٥٢) عوني اسحق – « الدرر » – ص ٧ ، وطرازي – المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٦ .

(٥٣) راجع مجلة « الجامعة » لفرح انطون – السنة الثانية – ص ٣١٧، ففيها نقد المسرحية بقلم زكي مايرو.

(٥٤) ذكر ذلك في مقدمة المسرحية .

الفصل الرابع

المسرح العربي في سورية

احمد ابو خليل القباني

لا نعرف للتمثيل تاريخاً في سورية ، قبل ظهور احمد ابي خليل القباني فيها، حوالي سنة ١٨٦٥ (١٢٨٢ هـ). وان كنا نعرف انه كان من عادة مدارس الارساليات في القرن الماضي ، ان تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة ، في نهاية العام الدراسي. ولا بد ان دمشق قد شهدت شيئاً من هذا التمثيل ونحن نقدر ذلك تقديراً رغم اننا لم نعثر على خبر يقطع بوجوده في سورية . ونبني تقديرنا على شيوع هذا التقليد في مدارس الارساليات في لبنان . ولا يستبعد ان يكون الامر كذلك في مدارسها في سورية . فقد كانت ترمي من وراء ذلك الى اهداف تربوية وثقافية ودينية .

١

ينتسب القباني الى اسرة تركية ، كانت تسكن في قونية ، وهاجرت منها الى دمشق ، واتخذتها وطناً لها . وولد احمد سنة ١٢٥٢ هـ[1] . وتعلم القراءة ومبادىء العلوم في احد الكتاتيب ، ومنه انتقل الى مدرسة ابتدائية. وعندما شبّ عن الطوق ، اخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد والبيوت. ثم احترف

مهنة القبان [٢] ، وكان اثناء ذلك ينمي ميوله الموسيقية والغنائية ، ويأخذ عن اهـــل المذاهب . ومن اساتذته في الموسيقى ورقص السماح الشيخ احمد عقيل الحلبي [٣] . وقد اكتسب من الشهرة في فن الموسيقى والغناء ، مـــا جعل اساتذة هذه الفنون، يلهجون بذكره، ويشيدون بمقدرته وبراعته ، ويرجعون اليه ، وبخاصة عندما انتقل الى مصر ، ليبذر فيها بذور هذا الفن الجديد .

ويحدثنا مؤرخ سوري معاصر ، عن نشأة هذا الفن في سورية، وينسبه الى القباني ويقصره عليه ، قال :

« بيد ان العصر الاخير لم يضن على الشام بتجلي الآداب الرفيعة فيه ، فقـام فيها سنة ١٢٨٢ هـ ، وفي دمشق ايضاً ، رجل من ابنائهـا هو السيد احمد ابو خليل القباني ، من المبرزين في الموسيقى المشهود لهم بالاجـــادة . فأنشأ داراً للتمثيل ، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية، من تأليفه ونظمه وتلحينه ، ويمثلها فتجيء دهشة الاسماع والابصـار ، لا تقل في الاجادة ، من حيث موضوعها وازياؤها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب .

. واعتاض لاول مرة عن النساء بالمرد ، ولمـــا انتقل الى مصر ، لنشر فن التمثيل العربي هناك ، عاد الى الطبيعة، واستخدم في كل دور من يصلح له من الجنسين . ووجـه الفخر في ابي خليل انه لم ينقل فن التمثيل عن لغة اجنبية ، ولم يذهب الى الغرب لغرض اقتباسه ، بل قيل له ان في الغرب فنـــاً هذه صورته فقلده ، وقيل انه شهد زواية واحدة مثلت امامه . ولمـا كانت عنده اهم ادوات التمثيل ، وهو الشعر والموسيقى والغناء ، ورأى انه لا ينقصه الا المظاهر والقوالب ، اوجدها واجاد في ايجادها » [٤] .

يأتي كرد علي في حديثه هذا بخبر لم نتأكد من صحته ، وهو ان القباني شاهد مسرحية تمثل امامه . ويفصل لنا كاتب آخر هذا الخبر ، فيقول :

« وفي عهد ولاية الموحوم الوالي « صبحي باشا »* ، حضرت الى دمشق من فرنسة فرقة تمثيلية ، ومثلت في مدرسة العزارية روايات اجتماعية واخلاقية في باب توما [٥] ، وفي اقدم مدرسة لدينا ، كانت تقوم ولا تزال قائمة حتى

الآن بتعليم اللغة الفرنسية . وكان القباني قد شهد هذه الروايات جميعها ، واخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين ، وتوزيع الادوار والمكياج ، فتمم بذلك ما كان ينقصه من فكرة التمثيل والمسرح، وامسى اكبر همه ان يؤسس في دمشق مسرحاً ، ويؤلف فرقة . بيد ان الذي عاقه عن المضي في سبيله ، قضية ظهور الفتيات على المسرح ، وما يعتور هذه الفكرة من طرق شائكة وصعاب وعقبات » (٦).

ونحن لا نتقيد بما جاء في هذه الاخبار التي لا تقوم على وثائق علمية او حقائق مثبتة ، بل نذهب الى غير هذا ، فنقول ، ان اخبار مارون النقاش ، ومدرسته المسرحية في لبنان ، كانت قد وصلت الى دمشق ، ونقلت اليها هذا الفن الغريب ، الذي جلبه من ايطاليا ذلك التاجر اللبناني ، المتأدب . ولا استبعد ان يكون ابو خليل، قد شاهد احدى هذه المسرحيات تمثل في موطنها الاول ، او انه قابل احداً ممن شاهدوها، او انه شاهد احد الاجواق اللبنانية يمثل في دمشق . وهنالك اشارة اوردها طرازي ، في « تاريخ الصحافة العربية » ، تفيد ان احد الاجواق اللبنانية ، مثل مسرحية في دمشق حوالي سنة ١٨٦٨. وقد اوردناها سابقاً (ص ٥٨) .

٢

ونحن لا نعلم التاريخ الدقيق ، لبدء اشتغال القباني ، بهذا الفن ، وان كانت بعض المراجع تقدر انه بدأ سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥) م. والذي نعرفه ان عمله الجدّي ، بدأ في ولاية مدحت باشا * على دمشق ، حوالي سنة ١٨٧٨ ، فيكون بذلك قد شاهد هذه الفرقة اللبنانية ، وشاهد غيرها مما لا تحفظ لنا المراجع اخبارها ، لتفاهة مثل هذه الاخبار في نظر المعاصرين . ومن ناحية اخرى ، أستبعد كثيراً ان يبدأ القباني نشاطه التمثيلي في دمشق حوالي سنة ١٨٦٥ ، ويستمر فيه حتى سنة ١٨٨٤ ، وهي السنة التي هاجر فيها الى مصر .

فالرجعية لا يمكن ان تتغاضى عن بدعته هذه طوال هذه المدة ، دون ان تقوض دعائم مسرحه .

مثل هذه التقديرات ، وتلك الاخبار، تعيننا على تخمين المنبع الذي استقى منه القباني ، فنحن لا نؤمن بالطفرة ، بل نربط النتائج دائماً باسبابها ، خفية كانت ام ظاهرة .

والذي لا شك فيه ان الذي ساعد ابا خليل ، على ان يتمثل روح هذا الفن تمثلاً يكاد يكون صحيحاً ، هو علمه بالموسيقى والغناء ، وهما دعامتا هذا الفن الذي اتى به النقاش ، اضف الى ذلك ، انه كان يحسن نظم الازجال والاشعار ، وله قدرة على ربط الحوادث في شكل قصصي ، يضيف اليها ذلك الحوار الساذج المتكلف ، وأثر هذه المحاولة واضح في مسرحيته الاولى « ناكر الجميل » . وقد كان بين يديه آنئذ ، تلك الكتب الشعبية ، التي طالما تداولتها ايدي ابناء هذه البلاد في بيوتهم ، وطالما قرأوها في سهراتهم ، أو استمعوا اليها حين كان يقصها الشعراء الشعبيون في المقاهي ، وأثر الف ليلة وليلة وغيرها من القصص الشعبي واضح في تلك المسرحيات التي نقلها معه الى مصر .

ولعله اطلع كذلك ، على بعض المسرحيات التركية ، التي ترجمها او ألفها بعض الكتّاب الاتراك في القرن الماضي . ونحن نعلم ان حركة التجديد في الادب التركي ، بدأت حوالي منتصف القرن الماضي وقد اتصل الادباء الاتراك المجددون بالادب الاوروبي ، وترجموا بعض آثاره ، ومنها بعض مسرحيات موليير وراسين وغيرهما . وكذلك ألفوا للمسرح ، ونذكر منهم على سبيل التمثيل شنامي افندي (١٨٢٤ – ١٨٧١) ، وهو شيخ المجددين . وقد ألف بعض المسرحيات ، منها مسرحية « زواج الشاعر » . وترجم « اندروماك » و « استر » و « أتالي » لراسين [٨] . ومنهم ضيا باشا (توفي ١٨٨٠) ، وقد ترجم « طرطوف » لموليير [٩] ، واخيراً « نامق كمال » ، الذي عني بالمسرح عناية فائقة ، وكتب بعض المسرحيات الوطنية ، منها « الوطن وسلستره » و « كلنهال » و « عاكف بك » و « زوالي جوجوق » وغيرها [١٠] .

اقدم القباني على محاولته الاولى، وامامه تلك النماذج، في اشكالها الساذجة، التي تقوم على الغناء والموسيقى والرقص ، او في اشكالها المتقنة ، التي ربما يكون قرأها في الادب التركي . والف من هذا الخليط مسرحيته الاولى «ناكر الجميل»، ودرب اصدقاءه وسمار لياليه على تمثيلها وقدمها في بيت جده، تجربة ، ان كتب لها النجاح ، ولاقت من مشاهديها في تلك الحفلات الخاصة ، استحساناً واقبالاً ، تقدم بها الى الجمهور ، وهو الحكم الاخير ، وبيده ، ان اراد ، انجاح هذا الفن الناشىء ، او القضاء عليه ، قضاء مبرماً .

وكأنه اقتنع بنجاح هذه التجربة ، وقدر ان الجمهور الذي سيشاهدها ، على تأخره ، سيستقبلها احسن استقبال . فعقد العزم على الظهور بعد الخفاء . وشجعه على ذلك ، ان الوالي صبحي باشا [11] شاهد احدى هذه المسرحيات ، في حفلة خاصة اقيمت على شرفه ، فأعجب بها ، وشجع صاحبها على المضي في هذا السبيل ، والخروج بها الى الجمهور ، على ما كان عليه آنذاك من الجهل والرجعية [12] .

وخرج الى الجمهور ، بمسرحيته « وضّاح » ، وقيل إنه الفها في ثلاثة ايام ، ولحنها ووزع ادوارها على اصحابه ، ومثلت في بيت احدهم اولاً ، على سبيل التجربة ، ثم مثلت امام النظارة في كازينو الطليان ، في محلة باب الجابية ، عند سوق مدحت باشا [13] .

وفوجىء الجمهور بهذا العمل الجريء ، ودهش لهذا الفن الجديد ، يقدمه اليه دمشقي ، من ابناء وطنه . فأقبل عليه وشجع صاحبه .

ثم نقل الوالي « صبحي باشا » ، نصير القباني ومشجعه ، وأتى من بعده ولاة ساروا على خطة سلفهم في تشجيعه والاخذ بناصره . الى ان آل الامر الى ابي الاحرار مدحت باشا (١٢٩٥ – ١٢٩٦ هـ/ ١٨٧٨ – ١٨٧٩ م) فكانت للقباني نقلة جديدة ، خطا بها خطوة فسيحة ، في سبيل الوصول الى اهدافه الفنية .

٣

تروي المراجع هنا، ان مدحت باشا ، تمشياً مع خطته في الاصلاح ، كلف اسكندر فرح ، وقد كان معاوناً بدائرة الاجراءات الجمركية بدمشق ، بأن يؤلف فرقة للتمثيل ، ولما عهد فيه من الميل والالمام به . وسمح له بان يزاول عمله في وظيفته مدة ساعة كل يوم ، ليباشر بقية النهار ، تدريب الممثلين على العمل . فاتفق مع المرحوم احمد ابي خليل القباني الملحن المشهور ، واستأجر بجنينة الافندي ، بباب توما من احياء المدينة ، مكاناً فسيحاً مثلا فيه اولاً رواية « عائدة » [١٤] وامد الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين الف قرش من عملة دمشق لتشتري به ملابس للممثلين وغيرها . فأقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة ، واستمر اقبال الناس عليها ، على تكرار تمثيلها . حتى اخذ ابو خليل واسكندر فرح ، يفكران في ايجاد روايات اخرى نزولاً على رغبة الوالي . وما كادت الفرقة تمثل رواية ابي الحسن [١٥] ، حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا ، لظهور هرون الرشيد على المسرح ، على شكل ابي الحسن المغفل . ورفعوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة فأصدرت ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربي في سوريا » [١٦] .

وروى لنا احد الكتّاب ، قصة تشجيع مدحت باشا له ، فقال :

« ولما كلفه بتمثيل رواية ليشاهدها بنفسه ، ارتد اليه روعه ، واطمأن على حياته . فامتثل للامر وشرح له بان التمثيل يحتاج الى مسرح وادوات تمثيلية لا بد منها . فامر ان يعطى من بلدية دمشق تسعمائة ليرة ذهبية لهذه الغـــاية ، واستعد الفقيد على قدر الامكان . وقد دعا الوالي مدحت باشا المشايخ لمشاهدة التمثيل بحضوره ، ومثل القباني رواية « الشاه محمود » [١٧] ، واستعان بآنستين جلبهما من لبنان هما (بيبة ومريم) [١٨] ، وبفتيان مرد وهم موسى ابو الهيي وهو مسيحي من باب توما ، وتوفيق شمس وراغب سمسمية من مسلمي دمشق للقيام بأدوار التمثيل. فكان الوالي معجباً من براعة الفقيد بالتمثيل، ومسروراً

لهذا النجاح الذي كان وليد اقتراحه ، وابتسم الدهر للفقيد رحمه الله ، واغتبط لاقبال الاهلين على مشاهدة التمثيل وتشجيع الوالي لفنه ، الذي كان له اعظم الاثر في منهاج حياته، فعمد لبيع حصته من ارض قرية جديدة عرطوز وحصة من املاكه بدمشق مع القبان الذي يملكه ، وصرف المبالغ على انشاء المسرح بشكل فني . فبلغت تكاليفه مع لوازمه كالبسة الممثلين والسيوف والمناظر والستائر الملونة ، مبلغ الفي ليرة عثمانية، وهو مبلغ ضخم بالنسبة لذلك العهد، وبدأ بالتمثيل في عام الف وثمانمائة وتسع وثمانين[19] في البناية التي استأجرها في خان الكمرك المشهور الواقع في منطقة باب البريد ، فكان ثمانون بالمائة من اعيان دمشق واتباعهم يدخلون المسرح لمشاهدة التمثيل دون ان يدفعوا بدل الدخول . وكان رحمه الله يقابلهم بالبشاشة والترحاب ، رغبة في تنوير الاذهان ، وليعلموا ان التمثيل يدعو الى مكارم الاخلاق والمبادىء القومية . وقد قام بالتمثيل سنة واحد عشر شهراً على احسن مـا يرام ، بالنسبة لتقدم الفن ، وعلى اسوأ ما يكون بالنسبة الى المـادة . اذ كانت الواردات تسدد النفقات فقط ، دون ان يجني الفقيد شيئاً من الارباح لقاء اتعابه »[20]

٤

وتروي المراجع السورية ، ان حملات الرجعية ، توالت على ابي خليل ، فكان يسترضيهم بالرفق حيناً ، وبالرشوة احياناً . الا ان حبل الاسترضاء ما عتم ان انبت . وثارت ثائرة هؤلاء الشيوخ وبخاصة بعد انتهاء ولاية مدحت باشا على سورية .

وقد روى لنا كاتب آخر ، قصة هذه الحملة ، قال :

لكل جديد دهشة . ولكنها دهشة تجعل الناس في وضع تحفز للثورة والانتقاض . دهشة يخدع بها المجددون ، فيتشجعون ويندفعون بجرأة في اتمام رسالتهم ودعوتهم ، فيكون بذلك بدء الشك والنقمة والاضطهاد . اذ لم يلبث

بعد النجاح المغري ، الذي لاقاه ابو خليل ، ان تحركت عناصر الرجعية لمحاربة بدعة التمثيل التي تلقى في ايامنا هذه خصوماً اشداء من الرجعيين والجاحدين . وكأن ابا خليل بما فطر عليه من لطف الحس ، قد تنبه الى الخطر المحدق بحركته الفنية ، وهي لما تزل في مهدها ، فعمد الى استرضاء زعماء الرجعية المتسلطين على الجهال والرعاع فقاسمهم الربع . ويظهر ان نصيب احدهم ، الشيخ سعيد الغبراء ، الذي تسلط على عقول العامة ببيانه ولسنه ، كان ضئيلاً ، فشد رحاله الى الاستانة ، عاصمة الخلافة ، بعد ان أعجزته الحيلة عن محاربة ابي خليل في بلده . فانتهز فرصة وجود السلطان عبد الحميد الثاني في صلاة الجمعة ، فانبرى الشيخ الغبراء من بين صفوف المصلين يخطب بحماسة منذراً خليفة المسلمين بالبدعة الجهنمية التي تهدد عقيدة المسلمين ، وتحدث الفتن . وكان مما قاله مستغيثاً : ادركنا يا امير المؤمنين ، فان الفسق والفجور ، قد تفشيا في الشام ، فهتكت الاعراض ، وماتت الفضيلة ، ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال .

فكان ان صدرت الارادة السنية الى حمدي باشا [٢١] والي الشام بمنع ابي خليل من التمثيل واغلاق مسرحه [٢٢] .

اغلق مسرح القباني ، ووجد خصومه الفرصة سانحة للنيل منه . فاغروا به صبية الازقة ، وحفظوهم بعض الاغاني والاشعار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه في الطريق . وقد قيل في ذلك اشعار كثيرة ، ظل السوريون يرددونها ويتفكهون بها أمداً طويلاً [٢٣] .

وبهذا اسدل الستار على الفصل الاول من حياة القباني في وطنه الاول . ولم نعثر في المراجع على ما يشير الى ان تأثيره في دمشق استمر ، فكانت له مدرسة تقوم على رعاية التراث الذي خلفه لها ، كما كان لمارون النقاش ، صنوه ، وزميله في لبنان . وقد ذكر كرد علي ان التمثيل في دمشق رجع القهقرى بعد ابي خليل ، قال : « ولما كان التمثيل كما قلنا عارضاً على مدينتنا ، رجع القهقرى بعد ابي خليل . وظل الى يومنا هذا يمشي مشياً ضعيفاً ، بالنسبة لسائر مشخصاتنا ، فلم تقم الى الآن جوقة تمثيل وطنية » [٢٤] .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) هنالك روايات تشير الى انه ولد سنة ١٢٥١ هـ . وقد ذكر ذلك ادم الجندي في مقال نشره في جريدة اللواء السورية، في ٣٠ من نوفمبر ١٩٥٢ . وهنالك رواية اخرى تشير الى انه ولد سنة ١٢٥٨ هـ ، وقد ذكر ذلك تلميذه كامل الخلعي ، في كتابه « الموسيقي الشرقي» ص ١٣٧

(٢) اخذنا هذه المعلومات من مقال لابراهيم الكيلاني نشره في العدد الاول من مجلة « المعلم العربي » السورية (يناير ١٩٤٨) . ومن مقال لادم الجندي ، نشر في جريدة الفيحاء السورية بتاريخ ١٢ من يوليو ١٩٥٢ . ومن كتاب « الموسيقي الشرقي » لكامل الخلعي – ص ١٣٧ .

(٣) محمد كرد علي – « خطط الشام » ج ٤ ص ١١١

(٤) المرجع السابق : ص ١٤٣ – ١٤٤

(*) كان والياً على سورية سنة (١٢٨٨ – ١٢٨٩ هـ)

(٥) يذكر ابراهيم الكيلاني ان القباني شاهد في هذه المدرسة مسرحية « البخيل» لموليير (انظر الهامش رقم ٢) .

(٦) حسني كنعان – « ابو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية » – مجلة الرسالة – العدد ٨٠٤ – ٢٩ من نوفمبر ١٩٤٨ .

(٧) طرازي – « تاريخ الصحافة العربية » – ج ٢ ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(*) الولاة الذين عاصرهم القباني في دمشق هم : عبد اللطيف صبحي باشا (١٢٨٨ هـ) ، ومحمد حالت باشا (١٢٨٩) واسعد باشا (١٢٩٢) ، واحمد حمدي باشا (١٢٩٢) ، وراشد ناشد باشا (١٢٩٣) ، وضيا باشا (١٢٩٣) وعمر فوزي باشا (١٢٩٤) ، واحمد جودت باشا (١٢٩٥) ، ومدحت باشا (١٢٩٥) واحمد حمدي باشا المرة الثانية (١٢٩٦ – ١٣٠١) .

(٨) حسين مجيب المصري – « تاريخ الادب التركي » – ص ٣٩٣ .

(٩) المرجع السابق – ص ٤٠٢ .

(١٠) « « – ص ٤١٣ – ٤١٩ .

(١١) ولي سورية سنة ١٢٨٨ – ١٢٨٩ هـ .

(١٢) حسني كنعان – المرجع المذكور في الهامش رقم (٦) .
(١٣) ابراهيم الكيلاني – « احمد ابو خليل القباني » مجلة « المعلم العربي » – العدد الاول – ص ٤٦ .
(١٤) ترجمها سليم النقاش عن الايطاليه حوالي سنة ١٨٧٠ ، وقد ذكرنا ذلك في موضعه .
(١٥) هي مسرحية « ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد » لمارون النقاش.
(١٦) قسطندي رزق – « تاريخ الموسيقى الشرقية » – ج ٢ ص ١٧١ . وان صح هذا الخبر فـانه يدعم راينا في تأثر القباني بالمسرح اللبناني . لان هـذا يعني انه كان يعتمد على بعض مسرحيات آل النقاش .

(١٧) هي مسرحية « الامير محمود نجل شاه العجم »
(١٨) ان صح هذا الخبر ايضاً فانه يدعم راينا السابق في تأثر القباني بالمسرح اللبناني . فمعنى ذلك انه كان يستعين ببعض الممثلات اللبنانيات .

(١٩) لا يمكن ان يكون هذا التاريخ صحيحاً ، فنحن نعلم ان القباني نزل مصر سنة ١٨٨٤ .

(٢٠) ادهم الجندي – « العبقرية الشامخة .. ابو خليل القباني » – جريدة « الفيحاء » السوريه في ١٢ من يوليو ١٩٥٢ .

(٢١) ولي احمد حمدي باشا الشام للمرة الثانية سنة ١٢٩٦ هـ، ومكث فيها حتى سنة ١٣٠١هـ.
(٢٢) ابراهيم الكيلاني– في المرجع المشار اليه آنفاً – ص ٥٠
(٢٣) نذكر من ذلك على سبيل التمثيل :

ابو خليل النشواتي ... يا مزيف البنات
ارجع لكارك احسن لك ... ارجع لكارك نشواتي

* * *

ابو خليل مين قالك ... على الكوميضا مين دلك
ارجع لكارك احسن لك ... ارجع لكارك قبّاني

* * *

ابو خليل القباني ... يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك احسن لك ... ابو خليل القباني

(مقتبسة من مقال حسني كنعان – الرسالة العدد ٨١١ ، ١٩٤٩)

(٢٤) محمد كرد علي – « خطط الشام » – ج ٤ ص ١٤٤ .

الباب الثاني

المسرح العربي في مصر

تمهيد

١

لم يكن للمسرح العربي ، بشكله المعروف اليوم في مصر ، وجود في القرن الثامن عشر . ولكننا عثرنا في بعض المراجع ، على اشارات تفيد وجود نشاط تمثيلي ، وان كان هذا النشاط ، في نوعه وشكله ، بعيداً كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم ، على اصوله وبأنواعه المقررة المحدودة .

واول ما يطالعنا في هذا الموضوع ، هو اشارة للرحالة الدنمركي كارستين نيبر (Carsten Niebuhr)، الذي زار القاهرة حوالي سنة ١٧٨٠ ، وقد وصف لنا فرقة تمثيلية يتفق تمثيلها ، في شكله على الاقل ، مع المفهوم الحديث للمسرحية . وقد اثارت هذه الفرقة دهشته ، قال :

« اننا لم نكن نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر . على انه عند وصولنا الى القاهرة ، كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين ، منهم المسلم والمسيحي واليهودي . وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذي اصابوه في هذه البلاد . فقد كانوا يتقاضون على ذلك اجراً زهيداً جداً . وكانوا يمثلون في الهواء الطلق ويستخدمون فناء البيت كمسرح ، كما كانوا يقيمون حاجزاً من (الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم .

ولم يكن احد من المندوبين الاوروبيين ، الذين مكثوا في القاهرة زمناً

طويلا ، قد شاهد ملهاة مصرية ، بيد اننا شاهدنا ذلك عند ايطالي متزوج . ولم نطرب للموسيقى او الممثلين فقد كانت المسرحية تمثل باللغة العربية . ولما كنت لم آلف بعد سماع هذه اللغة ، كي افهم الحوار ، فقد تُرجم لي مضمون المسرحية .

كان دور الشخصية الرئيسية ، وهو دور سيدة ، يؤديه رجل تزيا بزي النساء ، وقد عانى هذا الرجل كثيراً ، كي يخفي لحيته الكبيرة .

كانت البطلة تجتذب الى خيمتها بعض المسافرين ، وبعد ان تسلبهم امتعتهم ، تطردهم تحت ضربات العصا . وخلال التمثيل ، وبعد ان كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شاب ازعجه تكرار هذه الحادثة السخيفة ، وصرخ معلناً استنكاره لهذه التمثيلية . ولكي يثبت المتفرجون ان ذوقهم ليس ادنى من ذوق هذا الشاب ، اعلنوا بدورهم استنكارهم ، واجبروا الممثلين على التوقف ، ولم تكن المسرحية قد شارفت نصفها بعد »[1] .

هذا ما كان في اواخر القرن الثامن عشر . وهي محاولة لا تدل ، في حال من الاحوال ، على ان التمثيل بشكله المنتظم ، كان معروفاً في هذا القرن .

٢

ونتقدم قليلا الى القرن التاسع عشر ، لنجد المستشرق ادوارد لين ، يتحدث لنا عن فرق « المحبظين » الذين كانوا يُضحكون الناس بتمثيلهم الهزلي . قال :

« كذلك كثيراً ما يسلي « المحبّظون » . وهم ممثلون يُضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة . وكثر ما يرون اثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور في منازل العظماء ، واحياناً في ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين . وألعابهم لا تستحق الذكر كثيراً . وهم

على الاخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية واعمال فاحشة . ولا يوجد نساء في فرق «المحبظين» ، فيقوم بدورهن رجل او صبي في ثياب امرأة. واني اورد نموذجاً من تمثيلهم : قطعة صغيرة من رواية مثلت امـــام الباشا ، اثناء الاحتفال بختان ولد من اولاده . والعادة في تلك المناسبة ان يختن كثير من اولاد العظماء . وكان اشخاص الرواية : ناظراً اي مدير اقليم ، وشيخ بلد وخادمه ، وكاتباً قبطياً ، وفلاحاً مديناً للحكومة ، وزوجه ، وخمسة اشخاص آخرين يظهرون اولاً في هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص ، يظهر الناظر وبقية الممثلين ، فيقول الاول : « كم قرشاً دين عوض بن رجب » فيجيب العازفون والراقصات ، الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين : « مر النصراني بالبحث في السجل » . ويحمل الكاتب النصراني دواة كبيرة في حزامه، ويلبس لباس الاقباط، ويعتم بالعمامة السوداء. فيسأله شيخ البلد : « كم على عوض بن رجب » . فيجيبه « الف قرش » . فيسأله كم دفع فيقول : خمسة قروش . فيخاطب الفلاح قائلاً « يا رجل ، لماذا، لم تحضر النقود » فيجيبه : «ليس عندي نقود» . فيصيح الشيخ ليس عندك نقود اطرحوه » . فيأتون بجزء من مَعْي منفوخ على شكل سوط ويضربونه به . فيستغيث الفلاح بالناظر قائلاً : « وشرف ذيل حصانك يابك، وشرف سروال زوجك يابك وشرف عصابة رأس امرأتك يابك » . وينتهي الضرب بعد عدة صيحات ، ثم يقاد الى السجن . وتحضر امرأته تواً لتطمئن عليه ، فيرجو منها ان تأخذ قليلاً من الكشك والبيض والشعرية ، وتذهب الى منزل الكاتب ، وتستعطفه ليخلصه . فتذهب الزوجة بالهدية الى منزل الكاتب ، وتسأل من هناك عن المعلم حنا الكاتب ، فيدلونها عليه . فتقول له : « يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية وانقذ زوجي ، الفلاح المدين بألف قرش» فيقول : أحضري عشرين قرشاً او ثلاثين ، رشوة لشيخ البلد » . فتنصرف وسرعان ما تعود بالنقود ، وتسلمها الى شيخ البلد ، فيأخذها ويقول : « حسن جداً ، اذهبي الى الناظر » . فتنسحب وقتاً لتتكمل وتتخضب ، ثم تقصد الناظر وتحييه، فيسألها عما تريد ، فتخبره انها زوجة عوض المدين بالف قرش . فيقول : وماذا تريدين

فتجيب : ان زوجي مسجون واني استنجد بمروءتك لتخلصه ، وتبتسم ، وهي تلح في طلبها ، وتظهر انها راغبة في مكافأته على هذا المعروف . فيقبل ذلك ، ويقوم بالدفـــاع عن الزوج ، ويخرجه من السجن . وقد مثلت تلك الهزلية امام الباشا لتنبهه الى سلوك القائمين على امر الضرائب » [٢].

هذا ما وصلنا من اخبار التمثيل ، قبل دخوله في طوره المنظم على ايدي يعقوب صنوع ، ومن تلاه من اصحاب الفرق اللبنانيـة والسورية . وهي في الاكثر مظاهر مرتجلة ، لا تنم عن وعي صحيح او تفهم عميق لفن المسرح واصوله . وامثال هذه المظاهر كثيرة في البلاد العربية اليوم . ولعلها مظاهر موروثة متـداولة ، تنبع في الاكثر من اعمـــال الجماعات ، في اعيادهـــا واحتفالاتها، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر . وليست هي من الفن في شيء، وليس باستطاعتنا ان نعدها البذور الاولى للفن المسرحي الحديث عندنا ، فهذا الفن الذي سمعنا عنه او شاهدناه ، لم يكن بوجه من الوجوه ، تطوراً عنها ، عملت فيه سنة الارتقاء عملها .

ولعل اول خطوة عملية جدية في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر ، هي تلك الخطوة التي اضطلع بهـــا يعقوب صنوع ، في النصف الثاني من القرن الماضي . وهي موضوع حديثنا في الفصل التالي :

الفصل الاول

يعقوب صنّوع (ابو نظارة) - (١٨٣٩ - ١٩١٢)

١

كان يعقوب روفائيل صنوع من شخصيات مصر اللامعة ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين .

ولد صنوع في القاهرة ، في التاسع من نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٨٣٩ ، من ابوين اسرائيليين[٣] ودرس في صباه تعاليم التوراة ، وبلغ فيها شأواً بعيداً حتى استحق ان يكون (لاويّاً) أي مؤمناً بعقيدة وجود الله . ثم درس الانجيل والقرآن.. وكان ابوه مستشاراً للامير احمد يكن ، حفيد محمد علي ، وقد لاحظ هذا الامير على يعقوب سمات الذكاء والنبوغ ، فأرسله الى ايطاليا ليدرس على نفقته، فذهب الى مدينة ليفورنو، حيث قضى ثلاث سنوات اشبع فيها نهمه من الدرس والتحصيل ، واتصل بحضارة البلاد اتصالاً مباشراً [٤] .

وعندما عاد الى مصر ، اخذ يكد ويسعى في سبيل عيشه ، « فكان كثيراً ما يشاهد متنقلاً من سراي الى سراي ، ومن فندق الى فندق يعلم ابناء الخديوي والباشوات ، وبناتهم ايضاً . وكان يلقن البنين اللغات والعلوم الاوروبية . ويدرب البنات على الفنون الزخرفية والتصوير والموسيقى . واني لا اجازف فأراهن على انه لم يقم احياناً بدور معلم الرقص » [٥] .

وفي سنة ١٨٦٨، عين مدرساً في «مدرسة الفنون والصناعات» في القاهرة، وممتحناً في مدارس الحكومة . واخيراً آن له ان يستهل حياة الكفاح ، وان يؤدي للوطن الذي احتضنه ورباه، ما يفرضه عليه من واجبات، كان يدركها هو اكثر مما يدركها غيره ، بسبب ذكائه النادر ، ومقدرته الفائقة ، واطلاعه الواسع على الآداب والفنون، واختباره المباشر للحياة الاوروبية . وقد كانت معرفته للغات ، التي كان يعرف منها عدداً كبيراً ، كالعربية والتركية والانكليزية والفرنسية والايطالية والالمانية والبرتغالية والاسبانية والمجرية والروسية والبولونية والعبرية [٦] ، تساعده على اداء تلك الرسالة ، التي كان يعتزم الاضطلاع بها .

٢

وقد تبلور نشاطه ، في العمل الوطني ، في اتجاهين بارزين ، كانت لهما آثار فعالة في الحياة الشعبية في مصر ، وكانا من بواعث نشأة الرأي العام المصري ، وهما : الصحافة والمسرح .

رأى صنوع ، بثاقب بصره ، وبما خبره من الحياة الفنية في ايطاليا ، ان المسرح اداة فعالة في انهاض الشعوب . ورأى ايضاً ان الشعب المصري ، في عهد اسماعيل ، في حاجة ماسة الى من يوقظه من سباته ، ويفتح عيونه على ما يحاك حوله من مؤامرات ، لينتبه الى الهاوية التي كان يساق اليها . فعقد عزمه على تأسيس مسرح ، يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس ، ومنبراً يلقي من فوقه توجيهاته القومية ، وعظاته الاجتماعية .

واقدم على عمله بهمة ونشاط ، وجال وحده في الميدان ، اذ لم يكن في مصر آنذاك ، ما يمهد له السبيل للاضطلاع ببدعة جديدة كهذه . فالتقاليد الشعبية ، التي الفت خيال الظل و (الاراجوز) والشعراء الشعبيين لا تعينه على شيء من هذا . وهو ان تناءى ذلك ، وغامر وتقدم ، فعليه ان يخلق المؤلف

ويدرب الممثل ، ويضعهما على المسرح ، ثم يهيء لهما الجو المناسب ، ويجمع الجمهور الذي يرمي الى ايقاظه وانهاضه ، ليتلقى ويعي ويعمل . وكان ان اقدم ، فأسس المسرح والف له ، ودرب الممثلين ثم قدمهم الى الجمهور . وقد وصف لنا محرر الساترداي ريفيو ، عمله هذا في عددها الصادر في ٢٦ من يوليو (تموز) سنة ١٨٧٦ ، قال :

« الم يحاول هو وحده ، ان يخلق مسرحاً عربياً ؟ واذا قلت هو وحده ، فانني اقرر الواقع ، لانه كثيراً ما كان يقوم في هذا المسرح ، باعمال المؤلف والممثل والمدير والملقن ، وغير ذلك . وعلينا الا نسخر من هذا ، لان مسرحياته ، ذات الشخصية الواحدة ، كانت تحتوي على سيل من الملاحظات ، وسلسلة متصلة من الضحك ، فضلاً عن دموع انسانية مرة ، جعلت جميع الناس يحرصون على مشاهدتها .

فكان الفلاحون يهرعون اليها ، وكان الباشوات يترددون عليها ، على سبيل التسلية المقرونة بالاستغراب واخيراً شهدها الخديوي اسماعيل نفسه ، فسر بها ايما سرور ، حتى انه عند مغادرته ، خلع على جيمس سنوا (يعقوب صنوع) لقب موليير مصر .

ولا حاجة الى ان يذهب الناس في اعجابهم ، الى الحد الذي بلغه الخديوي اسماعيل. فان عدداً كبيراً من ذوي الاحساس الرقيق، والذوق السليم ، كانوا يتابعون تمثيل ابي نظارة ، باهتمام كبير .

ومما هو جدير بالاعجاب حقاً، تقمصه شخصية الفلاح المصري، اثناء اندماجه في تمثيل دوره . فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة ، وضحكاته البريئة ، الى جانب عبراته الصامتة وهي تتساقط على خديه الضامرين. وقد كان باستطاعة هذا الرجل ، ان يجمع في شخصيته شعباً باسره»[٧] .

وقد حدثنا صنوع نفسه ، عن تأسيس مسرحه هذا ، في محاضرة القاها في باريس سنة ١٩٠٣ جاء فيها :

« ليس من السهل ان اروي قصة مسرحي ، ذلك المسرح الذي كان في الواقع يستدر دموع الفرح من عيني ، غير انها كانت ، في الغالب ، مصحوبة بالألم .

ولد هذا المسرح في مقهى كبير ، كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق ، وذلك في وسط حديقتنا الجميلة (الازبكية) . في ذلك الحين ، اي في سنة ١٨٧٠ ، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية ، تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين ، وفرقة تمثيلية ايطالية ، وكانتا تقومان بتسلية الجاليات الاوروبية في القاهرة . وكنت اشترك في جميع التمثيليات التي تقدّم في ذلك المقهى . اذ كانت الفرنسية والايطالية اللغتين اللتين احببتهما حباً جماً ، ودرست كبار كتابهما المسرحيين .

واذا كان لا بد لي من ان اعترف ، فلأقل اذن ، ان المزليات (Les Farces) ، والملاهي (Les Comedics)، والغنائيات(Les Oprettes) والمسرحيات العصرية(Les Drames) التي قدمت على ذلك المسرح هي التي اوحت الي بفكرة انشاء مسرحي العربي . ولقد منّ الله علي وساعدني في هذا السبيل . وقبل ان اقدم على انشاء مسرحي المتواضع ، قمت بدراسة جدّية للكتّاب المسرحيين الاوروبيين ، وبخاصة جولدوني (Goldoni) وموليير ، وشريدان (Sheridan) ، وذلك في لغاتهم الاصلية .

وعندما احسست بانني اصبحت متمكناً، الى حد ما ، من الفن المسرحي، كتبت غنائية في فصل واحد ، باللغة العامية . واقحمت فيها بعض الاغاني الشعبية الشائعة . وعلمت ادوارها لعشرة من الشبان الاذكياء ، الذين اخترتهم من بين تلاميذي . وتزيا احدهم بزي امرأة وقام بدور العاشقة .

ثم مضيت الى قصر عابدين ، وقدمت مخطوطة هذه الغنائية الى خيري باشا — وهو الذي كان يتولى الاشراف على احتفالات الخديوي اسماعيل — ورجوت سعادته ان يقدمها ، مع اصدق الاحترام ، الى سموه . كما قلت له : إنه يعد تنازلاً منه، ان يسمح مقامه السامي بمساعدتي لارشاد مواطنيّ، في هذا

الطريق الشائك ، الذي يؤدي بهم الى الرقي والمدنية ، فيتكرم سموه أن يشرّف مسرحيتي الصغيرة ، بانظـــاره السامية ، ويشجعني على اقامة مسرح للمواطنين، الذين لم يألفوا الفن المسرحي بعد، ولا يفهمون شيئاً من الاوبرات الايطالية الكبرى ، والكوميديات الفرنسية الرائعة ، التي اقـــام الخديوي المحبوب من اجلها مسرحين عظيمين .

ويبدو ان خيري باشا ، الذي كانت تربطني به صداقة وثيقة ، قد استخدم كل ما اوتي من بلاغة ولسن ، كي ينهي الى السيد العظيم رسالتي . وقد وفق الى ان يقرأ له غنائيتي ، وان يحصل على الاذن بتمثيلها على المسرح الموسيقي (Theatre - Concert) ، في حديقة الازبكية .

وقد ابتعث هذا الخبر السعيد ، الهمة في نفوس ممثليّ ، وفي نفسي ، ودفعنا الى التوفر على استظهار ادوارنا ، كما قمت باستظهار خطـابي الذي اعددته ، لأبسط فيه فوائد المسرح .

كان افتتاح مسرحي العربي، حدثاً من احداث القاهرة . ولن انسى تلك الليلة ، على الرغم من الاثنتين والثلاثين سنة ، التي تفصل بيني وبينها .

وقـد غصت الصالة والالواج بالجمهور ، منذ الساعة الثامنة . وكان عدد الواقفين منهم يربو على عدد الجالسين . وشهد الحفلة رجال البلاط ، والوزراء جميعاً، ورجال السلك السياسي الاوروبي . وقامت (الاوركسترا) الوطنية ، بعزف النشيد الخديوي ، ثم ارتفعت الستارة عن المسرح ، حيث كنت اقف محاطاً بممثلي . واخذت في تقديم التمثيلية الى الجمهور .

وكان المنظر الماثل امامي مهيباً. ولا ابالغ اذا قلت انني كنت ارى امامي اكثر من ثلاثة آلاف شخص ، بين رجل وامرأة ، من مختلف الاجنـــاس يرتدون ملابس من جميع البلاد .

وقد استقبلنا بعاصفة من التصفيق. وكانت عبارة (برافو) تنهال علينـــا بمختلف لغــات برج بابل . وكان قلبي يخفق بشدة ، ذلك انه اذا احجم اثنان

من ممثليّ ، عن التعاون معي ، فان الاخفاق الذريع ، سيكون من نصيبي حتماً .

وكان الخطـــاب الذي اعددته ، منشوراً في برنامج الحفلة ، واستجمعت شجاعتي ، ثم اغلقت عيني – اذ كان منظر الجمهور المحتشد ، يبعث الخوف في نفسي – ثم شرعت في القـــاء خطابي بصوت قوي واضح النبرات . وختمت الخطاب شارحاً للمستمعين من المواطنين ، معنى المسرحية ، ثم حدثتهم قليلاً عن موضوع غنائيتي .

وقد صفقوا للخطاب ، لا لأنه يستحق التصفيق ، بل لما فيه من جديد . ثم انزلت الستارة ورفعت ثانية ، بعد عزف مقطوعة من الموسيقى التركية .

ولقد شجعني نجاح هذه المسرحية ، على ألا اتوقف ابـداً . بل مضيت في سبيلي قدماً. وكان علي ان اؤلف فرقة تمثيلية حقيقية، تضم ممثلات من النساء، لا من رجال تنكروا في ازياء النساء .

ولقد وُفقت ، في ذلك الحين ، الى العثور على فتـاتين فقيرتين جميلتين ، كانتا على جانب كبير من الخلق القويم . وفي اقل من شهر واحد ، تعلمتا القراءة ، ولم تجدا صعوبة في القيام بالادوار الصغيرة ، التي كنت اكتبها في مسرحياتي ، لهما خاصة .

وقد بعث ظهورهما على المسرح ، في نفوس الجمهور شعوراً فياضـــاً من الغبطة ، جعله يستقبلهما ويحييهما بموجة من الاستحسان ، ممـــا شجعهما على الاستمرار ، وعلى اداء ادوار اكثر اهمية . واصبحتا في خلال بضعة شهور ، نجمتين لامعتين ، في ذلك المسرح الناشيء الذي قدمت عليـه خلال سنتين ، اثنتين وثلاثين مسرحية ، من تأليفي المتواضع ، هذا الى جانب مسرحيات اخرى ، قام بترجمتها عن الفرنسية بعض زملائي .

وبعد مرور اربعة اشهر على قيام هذا المسرح القومي ، دعـاني الخديوي اسماعيل ، وفرقتي الى التمثيل على مسرحه الخاص في قصر النيل . وبعد ان

مثلت مسرحيتين ، قال لي امام الوزراء وكبار رجال القصر :

نحن نـدين لك بانشاء مسرحنا القومي ، فان كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك ، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي . فاذهب ، فانك موليير مصر ، وسيبقى اسمك كذلك أبداً » [٨] .

هذا ما كان من صنوع في تأسيس مسرحه . وقد كانت تحدث على هذا المسرح من الممثلين ، بعض التصرفات المضحكة ، التي رواها صنوع . ولنبدأ اولاً بقصة الملقن ، قال :

« ذات يوم كان الملقن متوعك الصحة قليلاً ، فتغيب عن المسرح . وكنت انا لسوء الحظ اشعر بتعب في عيني ، في تلك الليلة ، فلم استطع ان احل محله . واعطيت مخطوطة المسرحية الى احد الممثلين ، ووقفت الى جانبه بين المسارب (الكواليس) وقلت له : اقرأ المسرحية بصوت منخفض ودع الممثل يتبعك . غير ان هذا الحيوان ، فعل العكس ، فكان يتابع ما يقوله الممثل . عند ذلك قلت له : انت حمار ، فما كان منه الا ان اخرج رأسه الى الممثل وقال له : لا تمض هكذا بسرعة يا اخي ، الا تعلم ان العجلة من الشيطان ! دعني القنك ، ثم تعيد ثانية ما اقول . واثار هذا القول عاصفة من الضحك بين الجمهور . فصعقت واضطررت الى ان اجذب المسكين من اذنيه على الفور . فلم يلبث غير قليل حتى دخل الى المسرح وقذف نسخة المسرحية في وجه الممثل البائس . ونشبت بينهما مشاجرة ، وخرجت لافضها بين ضحكات الجمهور .

ولو حدث مثل هـــذا في مسرح اوروبي ، لكان فضيحة . الا انه في مسرحي ، الذي كان ما يزال في دور الطفولة ، صادف نجاحاً كبيراً ، مما دعا الجمهور الى استعادته في الليلة التالية » [٩] .

وثمة حادثة مضحكة اخرى رواها صنوع ، قال :

« حدث في احدى الكوميديات ، وهي (غندور مصر) ، ان كانت الممثلة التي تقوم بدور العاشقة ، تستثقل ظل الممثل الذي يقوم بدور العاشق امامها . ولكنه كان يحبها حباً جماً ، حتى انه تقدم الى طلب يدها .

ولم اكن اعرف عن هذا شيئا ، فوضعت على لسان الفتى ، دون قصد ، كلاماً يتلوه على مسمع فتـــاته وهو : انني اقضي الليل مسهداً افكر فيك . فاشفقي على العاشق المتيم ، وافتحي صدره للامل، في ان يصبح يوماً ما، عبدك الولهان .

ثم اقترب منها ، وهمس في اذنها العبارة التالية: شكراً للمسرح الذي يخضع كبرياءك ، ويجبرك على ان تتقبلي مني هذه المطارحة بالحب، امام الالوف من الاشخاص .

وعند ذلك نسيت الممثلة انها تقف على المسرح . فقد تأثرت لمـا سمعته ، وصفعت الممثل التعس على وجهه ، صفعة قوية ، وهي تكاد تتميز من الغيظ . والتفتت بعـد ذلك الى الجمهور ، وقالت بغضب : ان احاديث الغرام التي سأبثها الى هذا الشاب المغرور الابله ، لا تصور ابداً عواطفي الحقيقية نحوه . ذلك لانني اكرهه كرهي للعمى. ولكن موليير مصر هو الذي وضع هذا الكلام الجميل لأتفوه به .

وعلى الاثر نشبت مناقشة حـادة بينهما ، طغت على تصفيق الجمهور الذي طلب في الليلة التالية — كعادته — ان يعاد هذا المشهد امامه »[١٠] .

وهنالك حادثة ثالثة ، تكشف عن بعض المصاعب التي لاقاها في إنشاء هذا المسرح :

« قال وهو يحدثنا عن متاعبه ، انه عرض رواية (ليلى) ، لأول مرة على مسرحه « التياترو الوطني » ، وهي مأساة كتبها صديقه الشيخ محمد عبد الفتاح، وحضرها الوزراء وكثير من العلماء والشعراء، وكان في التمثيلية منظر لطاغية يقتل اولاد سيد القبيلة الاربعة. وكان في القاعة لحراستها شرطيان حديثا العهد بخدمة البوليس ، فانتهز احـد الخبثاء من المتفرجين تلك الفرصة ، وقال لهما بصوت خفيض : ايرضيكما ان تقترف هذه الجرائم امامكما ؟ وما ان سمع الشرطيان الجاهلان هذا الكلام ، حتى قفزا الى خشبة المسرح ، وقبضـا على الممثل الذي كان يقوم بدور الطاغية. ودوت القاعة بقهقهة المتفرجين وتصفيقهم،

وكانت تلك الحادثة مثار التعليق في جميع الاوساط »[١١] .

وكان الجمهور يشارك في التمثيل ، ويبادل الممثلين الفكاهات والاحاديث ويوجه اليهم بعض الاسئلة والايحاءات :

« كأن يقولوا لأحدهم : سوف نرى ان كنت ستتركه يخطف محبوبتك منك . او يقولوا لإحدى الممثلات : كيف تفضلين هذا الابله المتعجرف على ذاك الشاب الغني الوقور الذي يموت في حبك . وكان ابو نظاره يختفي وراء الكواليس ليلقن الممثلين اجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور. وكان الحديث بين ممثلي فرقته وبين النظارة يطول احياناً . بل قلما كانت تنتهي تمثيلية له من غير ان يلبي طلب الجمهور ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئاً مضحكاً وجديداً »[١٢] .

٤

وبعد ، فما الذي وصل الينا من مسرحيات صنوع الاثنتين والثلاثين ؟ هذا سؤال محيّر حقاً . اذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة[١٣] هي « موليير مصر وما يقاسيه » (١٩١٢) . وفيها يبسط متاعبه في ادارة مسرحه ويرد على النقّاد والخصوم كما فعل موليير في مسرحيته « ارتجال فرساي » (L'Impromptu de Versailles) وسندرسها في موضعها من هذا الكتاب[١٤].

وقد استطعنا معرفة اسماء وموضوعات بعض مسرحياته ، التي كانت ، في الاكثر ، مهازل قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والعناصر الاوروبية . ومنهـا : « غندور مصر » و « غزوة رأس تور » ، « وزوجة الاب » ، و « زبيدة » ، و « راس تور وشيخ البلد والقواص » ، و « حلوان والعليل والاميرة الاسكندرانية » ، و « البورصة » و « البربري » ، و « الصداقة » و « الحشاشين »[١٦] و « الوطن والحرية »[١٧] و « الضرتان » و « آنسة على الموضه »[١٨] .

وقد حفظت لنا بعض المراجع، ملخصات لموضوعات بعض تلك المسرحيات، ومنها موضوع تعدد الزوجات ، الذي عالجه في مسرحيته « الضرتان » وقد لخصه لنا محرر الساترداي ريفيو كما يلي [١٩] :

« بعد ان تلا على مسامع الحاضرين ، سفر التكوين ، الذي يسرد قصة خلق آدم وحواء ، التفت فجأة الى مستمعيه وقال : ان الله سبحانه وتعالى ، كان يعلم حق العلم نتائج عمله . اذ لم يسحب من اضلاع آدم سوى ضلع واحد. وانتم توافقونني على انه لو شاء خلاف ذلك، لما شق عليه ان يأخذ من آدم عدة ضلوع ، كي يخلق له في آن واحد عدة زوجات . غير ان الباري جل جلاله ، ابى ان يفعل ذلك ، اذ رأى بعين حكمته ، مـــا سوف يعانيه الرجل من المصاعب ، عندما يخلو بامرأة واحدة . وقد يجول في خاطر احدكم ، ان محمداً رسول الله ، عندما فوتح في هذه المسألة، اباح للمسلم ان ينكح ما طاب له من النساء ، مثنى وثلاث ورباع ، حسب قدرته . لعمري ان هذا لصحيح ، غير ان محمداً صلى الله عليه وسلم ، اظهر منتهى الحكمة في هذه الفتوى ، في حين انكم انتم، تظهرون منتهى الحمق في الطريقة التي تتصرفون بها، انكم لا تفهمون مرامي القرآن ، وهذا هو رأيي فيكم ، او انكم تفهمونها بطريقة معكوسة . اذ ان النبي عندما قال لكم : « فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع » انما قصد الى التهكم والسخرية . وقد كان باستطاعته ان يزيد العدد الى الالف، دون ان يغير هذا من المعنى. اذ انكم لا تلتفتون الى كلماته الاخيرة، وهي: «فان خفتم الا تعدلوا فواحدة ، او مـــا ملكت ايمانكم ، ذلك أدنى الا تعولوا » . اذ ان كل المشكلة تتركز في هذه النقطة . فانتم تفسرون هذه الحكمة الالهية التي جاءت في القرآن حسب اهوائكم. فيقول احدكم: بما ان الله ورسوله يبيحان لي ان امتلك اي عدد من النساء ، حسب قدرتي على الانفاق عليهن ، وبما انني في بحبوحة من العيش ، فلم لا امتع نفسي ، واقتني زوجتين او ثلاث او اربع شرعيات ، ومئات اخرى مما ملكت يميني .

هل تظنون انكم بفعلكم هذا تكونون مسلمين حقاً ، وانكم تتمسكون بشريعة الرسول ؟ كلا ، ثم كلا . بل انكم تنتهكونها انتهاكاً صريحاً . ان

القدرة التي اشار اليها الرسول ليست القدرة المالية وحسب ، بل بالاضافة الى ذلك ، القدرة على اشباع رغبات المرأة . فهل هذه متوفرة فيكم ، ايها (الاوادم) العصريون فتستطيعوا ارضاء الحواءات العديدات ، اللاتي يضمهن حريمكم . الم يتبادر قط الى اذهانكم ان الرسول كان يسخر منكم عندما اجابكم على سؤالكم المحرج ، وأباح لكم ان تنكحوا ما طاب لكم من النساء ، ولم يفرض عليكم سوى قيد واحد، هو قيد القدرة . فأين هي تلك القدرة ، اقيموا الدليل عليها وبرهنوا على وجودها » .

ثم يعتذر المحرر عن الاستمرار في تلخيص اقوال صنوع ، لانه أتى بالفاظ نابية تخدش السمع ، ثم يعلق على ذلك بقوله :

« اذ ان ابا نظارة ، عندما كان يتناول هذا الموضوع ، لم يكن ينضب له معين . فقد كان يصور هذه العادة الاسلامية ، بنتائجها ، في صورة جارحة لاذعة ساخرة ، يعجز العقل عن تصورها .

والفلاح المسكين ليس له سوى زوجة واحدة ، ولا يخفى سبب ذلك ، ولذا كان يغرق في الضحك . اما الباشوات الذين كان يشتمل حريم كل منهم على مائتي امرأة واحياناً على ثلاثمائة ، من مختلف الالوان والاجناس ، فقد كانوا يعضون بنواجذهم من الغضب ، ويكادون يتميزون من الغيظ .

واني لاذكر دائماً تلك العبارة التي خاطب بها مستمعيه في احدى الليالي ، وهي : يوجد بينكم كثيرون ، يمكنني ان اشير اليهم باصبعي هذا ، وهم لا يمتلكون جزءاً من مائة من صفات الرجولة، ومع ذلك فانهم يبيحون لأنفسهم ان يقتنوا مئات النساء ، امعاناً في الترف . ولقد كانت هذه العبارة شديدة الوقع بشكل يفوق حد التصوّر » .

وتدور مسرحية اخرى له حول الحملة الحبشية التي باءت بالاخفاق :

« وفي مرة اخرى كان موضوع تندر ابي نظارة ، الامير حسن قائد حملة الحبشة الخائبة . وذلك بمناسبة الانعام عليه بوشاح لا اذكر اسمه تماماً . ان

الامير توفيقاً ، ولي العهد ، كان في الواقع يستدعي الشاعر المرتجل ، وبينما هو مندفع في تيار جارف من عواطف الاخوة التي كان يكنها له ، كان يهنئه على سخريته من الامير حسن. غير ان الامركان بخلاف ذلك مع الخديوي اسماعيل الذي عنف ابا نظارة اي تعنيف ، على ذلك »[٢٠]

وفي مسرحية « الوطن والحرية »، انتقد انحطاط الاخلاق، الذي تدهورت اليه السراي . وقد كانت هذه المسرحية سبباً لاغلاق مسرحه ، ثم عزله من وظيفته كمدرس في مدرسة « الفنون والصناعات »[٢١] .

وفي مسرحية اخرى يروي لنـــا قصة امير اوروبي ، راهن بالف جنيه مصري ، على انه يستطيع ، خلال رحلة الى القـاهرة تستغرق شهراً واحداً ، ان يقوم بمغامرة في (الحريم) .

« ولقد تمكن هذا الامير من الدخول الى قصر محظية الباشا ، التي عرضت عليه صورة محزنة من حيـاة العزلة التي ترسف فيها ، وتوسلت اليه ان ينقذها . وفجأة يقتحم الباشا العجوز الغرفة ، يتبعه اربعة من الضباط، ويصيح : اربطوا هذين المجرمين ظهراً لبطن وضعوهما في كيس ثم القوا بهما في النيل .

وتلتمس الجارية من الباشا، ان يرأف بالامير. ولكن الباشا الغليظ القلب، يسأل الامير عمن يستحق ان يأخذ الرهن الذي فـــاز به الساعة ، لانه نجح في اقتحـــام الحريم . فيجيبه الامير : اني اتنازل عنه هدية لك ، وساعطيك ضعفه فدية ، اذا اطلقت سراحي ، وتنازلت عن تلك الجارية المعبودة .

ويضحك الباشا ، ثم يكشف اللثام ، فاذا به الصديق الذي راهنه. ثم تنحي الجارية (اليشمك) جانباً ، فـــاذا هي ضابط شاب يملأ المكان ضحكاً وضجيجاً »[٢٢] .

وفي المسرحيات الاخرى ، يرمي صنوع الى اهداف اخلاقية ايضـاً . ففي مسرحيته « غزوة راس تور » يذم التظاهر والتفـــاخر . وفي « شيخ البلد » يوجه النصح الى أرباب الأسر ، بان يتقوا الله في امر بنـاتهم ، فلا يزوجوهن

لاول راغب في الزواج ، دون ان يستشيروهن في ذلك. وفي « زوجة الاب» يلقي درساً على الشيوخ الذين يتزوجون بفتيات صغيرات ، مضحين بسعـــادة الاسرة على مذبح شهواتهم. وفي «زبيدة» ينحي باللائمة على السيدات الشرقيات اللاتي تمتـــلىء نفوسهن غيرة من الاوروبيـــات فيقلدنهن في كل شيء حتى في عيوبهن[٢٣] .

هذا وقد ترجم صنوع بعض المسرحيات الاوروبية : وذكر لنا انه مثل على مسرحه « البخيل » ، و« طرطوف » لموليير [٢٤] .

٥

وقد استرعت مسرحياته ، التي ألفها ، اهتمام النقد الفني آنذاك . فكتبت جريدة ليجيبت(L'Egypte) في عددها الصادر في ٩ من يوليو (تموز) سنة ١٨٧١ تقول :

« لا شك ان قراءنا الاوروبيين – الذين ألفوا مشاهدة اروع آثار الفن المسرحي – قد يبتسمون لسذاجة الاساليب التي يعمد اليها المؤلف ، في حبك المؤامرات ، لكنها ، فيما يختص بالمتفرجين العرب ، كانت كافية لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل. وهذا أمر يحمل على التفاؤل، فأن المؤلف والفنين والجمهور ، يتقدمون بنسبة واحدة »[٢٥] .

غير ان « الافنيره ديجيتّو » (L'Avvenire d'Egitto) ، لا توافق صحيفة (الايجيبت) على هذا الرأي ، فهي تأخذ على مسرح صنوع ، ابتذاله ، كما انها تنصحه بأن يتجه الى الآداب الاجنبية [٢٦] .

وجاء في مقال آخر نشر فيها، في التاسع عشر من اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٨٧١ [٢٧] :

«ان هذا المسرح العربي هو الجمهور. وللمؤلف العذر اذ يستهل عمله بمسرحيات

هزلية قصيرة ، ولا يتصدى للمـــآسي ، او المسرحيات العصرية ، او الملاهي الراقية »[٢٨] .

وجاء في عددها الصادر في الرابع من يناير (كانون الثاني) سنة ١٨٧٢ :
«ان نجاح هذه المسرحيات لا جدال فيه. واعادة تمثيلها عدة مرات دليل على ان الجمهور الذي كان متبلد الذهن، منذ زمن، قد اصبح اليوم يقدر المتعة الادبية. فقد تكوّن الذوق وقامت المنافسة بين الشبان المستنيرين ، وثمة شبان مصريون كثر، ينتظرون بفارغ الصبر الفرصة لتمثيل مسرحيات جديدة، من ذلك النوع الذي تقدمه الفرقة العربيه ، يومين في كل اسبوع في صالة المسرح الفرنسي .

وقد استطاع الممثلون ان يتلمسوا سبيلهم ، وان يظهروا ذكاء مرموقاً . واننا لنستطيع اليوم ، ان نؤكد بملء صوتنا، ان المسرح المصري قد وضعت اسسه نهائياً »[٢٩] .

وفي الختام ، نورد مـا كتبه جول باربييه Jules Barbier في جريدة « الازبكية » (l'Ezbékieh) سنة ١٨٧٣ ، قال :

« ايجب علينا ان نتذكر ان الشيخ ابا نظاره ، قد قدم في موسمين اثنين ، مائة وستين حفلة تمثيلية ، ومثل اثنتين وثلاثين مسرحية ، كتبها بنفسه ، كان من بينهـا الهزلية والمسرحية ذات الفصل الواحد ، والمسرحية العصرية ، ذات الفصل الواحد ، والمسرحية العصرية ، ذات الخمسة فصول ؟

ايجب علينا ان نقول ان الحماس قد بلغ بالنظارة — في المرة الاولى — ان اختلط عليهم الامر بالنسبة للتمثيل، وانهم اخذوا يعبرون عن مشاعرهم بصوت عالٍ وسذاجة كسذاجة كالاطفال .

ان ارتياد موليير مصر ، لهذا الفن ، قد لقي مقلدين كثيرين ، فقد تلقى ذات يوم مأساة شعرية عربية ، كتبها استاذ في الجامعة الازهرية ، وقد كانت هذه المسرحية جيـدة الى حد مـا ، وعندما قام بعض طلبة الازهر بتمثيلها ، لقيت ما تستحقه من النجاح »[٣٠]

٦

هذا ما فعله صنوع ، في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر. « وقد استطاع ان يمثل عليه مدة عامين اثنين ، في عهد اسماعيل . ولكن بعض موضوعاته ، كموضوع تعدد الزوجات والسخرية من الامير حسن، قائد حملة الحبشة، ونقده للادارة الحكومية في مسرحية « الوطن والحرية » ، وكشفه النقاب عن مظالم اسماعيل والحكام في عهده ، اثارت حفيظته عليه . ولقد طفح الكيل عندما اخذ علماء الازهر بتقليده ، والفوا مسرحيات عربية ومثلوها ، فما كان من اسماعيل آنذاك الا ان امر باغلاق مسرحه »[٣١] .

وبعد صنوع[٣٢] توقف التمثيل العربي في مصر ، اربع سنوات ، كانت سنوات فوران وطني. وكان اغلاق مسرحه بامر الخديوي ، كافياً لان يصرف المعاصرين ، عن التفكير في انشاء فرق تمثيلية اخرى .

وبقي الحال كذلك ، الى ان وفدت على مصر ، اول فرقة تمثيلية عربية ، وكانت فرقة الاديب اللبناني سليم خليل النقاش .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) C. Niebuhr - Voyage en Arabie (1780), Chap. X, p.p. 148

(٢) ادوارد وليم لين – « المصريون المحدثون – شمائلهم وعاداتهم » – ترجمة عدلي طاهر نور – ص ٢٩٠ – ٢٩١ .

(٣) ذكر يعقوب صنوع في مذكراته ، ان ابويه وارِيا قبل ولادته اربعة اطفال لم يروا نور الحياة . ففزعت امه الى شيخ مسجد الشعراني ، فأخبرها انهــا سترزق بولد ، وان نذرته للدفاع عن الاسلام فسوف يعيش، وطلب اليها ان تكسوه من حسنات المؤمنين ليكون متواضعاً !!! وقد اعتمد الدكتور ابراهيم عبده ، عـــلى هذا الخبر – الذي لا يعدو ان يكون تخريفة من تخريفات ابي نظارة الكثيرة – وجزم بانه ولد مسلماً . ونحن نشك في هـــذا الخبر الغريب ، ولا نعتمد على رواية رواها صنوع ، قاصداً بها الى توطيد قدمه في بيئة مسلمة . (راجع « ابو نظارة » الدكتور ابراهيم عبده ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩) .

(٤) طرازي – « تاريخ الصحافة العربية » – ج ٢ ص ٢٨٢ .

(٥) Paul de Baignières - L'Egypte Satirique p. 7 .

(٦) Ibid - p. 6 .

(٧) Saturday Review - 26 July 1876 .

(٨) Jacques Chelley - Le Molière égyptien p. 5 . وقد ارشـــدنا اليه صديقنا المرحوم الدكتور جاك تاجر ، وكان في مكتبة قصر القبة الخاصة . وقد اقتبست منه جانبت تاجر في مقالها عن « طلائع المسرح الحديث في مصر » ص ٢٠١ – ٢٠٤ .

(٩) المرجع السابق .

(١٠) » » ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(١١) الدكتور ابراهيم عبده – « ابو نظاره » – ص ٣٢ .

(١٢) المرجع السابق .

(١٣) عثرنا له في دار الكتب المصرية على مسرحية بالايطـــالية هي « الزوج الخـــائن » (Il Marito Infedele) تحت رقم ١٠٠٨ ، وله من المسرحيات التي كتبت بلغة اجنبية

« فاطمة » باللغة الايطالية وقد ذكرهـــا الدكتور ابراهيم عبده في كتابه عنه (ص ٢١٤) ، « والسلاسل المحطمة » ، بالفرنسية ، وقد ذكرت في المرجع السابق (ص ٢١٥) .

(١٤) درست هذه المسرحية في القسم الثاني من هذا الكتاب .

(١٥) هذه المسرحيات مذكورة في مقال جانيت تاجر المشار اليه انفاً .

(١٦) هذه المسرحيات مذكورة في متن مسرحيته « موليير مصر وما يقاسيه » .

(١٧) هذه المسرحية مذكورة في . L'Egypte Satirique p. 41

(١٨) هذه المسرحيات مذكورة في كتاب « ابو نظاره » للدكتور ابراهيم عبده — ص ٢٧. وفي بحث جانيت تاجر وفي كتاب « مصر الساخرة » المشار اليه في الهامش السابق .

(١٩) L'Egypte Satirique p.p. 7 - 8 .

(٢٠) المرجع السابق .

(٢١) » » ص ١٤ .

(٢٢) مقال جانيت تاجر — ص ٢٠٥

(٢٣) المرجع السابق ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٢٤) L'Egypte Satirique - p. 12.

(٢٥) مقال جانيت تاجر ص ٢٠٦ .

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) » »

(٢٨) رد صنوع على هذا النقد في مسرحيته « موليير مصر وما يقاسيه » .

(٢٩) مقال جانيت تاجر ص ٢٠٦

(٣٠) المرجع السابق — ص ٢٠٦ و ٢٠٧

(٣١) L' Egypte Satirique p. 8 and 14

(٣٢) انتقل صنوع بعد اغلاق مسرحه الى العمل في ميادين اخرى . فالف بعض الجمعيــات الوطنية ، واصدر عدداً من الصحف ، واتصل بالسيد جمال الدين الافغاني ، الى ان امر الخديوي اسماعيل باخراجه من مصر . فغادرهـــا الى باريس واستأنف عمله الصحفي هناك ، والقى عدداً من الخطب ، الى ان توفي في سنة ١٩١٢ . (راجع تفصيل حياته من كتاب « تاريخ الصحافة العربية» لطرازي ، وفي كتاب «L' Egypte Satirique » وفي كتاب « ابو نظاره » للدكتور ابراهيم عبده) .

الفصل الثاني

سليم النقاش وجوقه في مصر – (١٨٧٦ – ١٨٧٧)

١

تركنا سليم النقاش في آخر الفصل الثاني من الباب الاول ، يشد الرحال الى مصر بعد ان الف فرقته ودربها على التمثيل، واختار لها المسرحيات الملائمة. وقد وصف لنا المقدمات التي سبقت سفره الى مصر ، والمحاولات التي حاولها في هذا السبيل . واستنتجنا من حديثه المشار اليه ، انه اراد ان يواصل العمل الذي بدأه عماه مارون ونقولا في بيروت ، ولكن الوسائط المادية القاصرة هناك ، حالت بينه وبين الاستمرار في ذلك . قال :

« ولما كانت وسائط بلادنا المادية قاصرة عن انجاح مطلبي، طمحت افكاري الى معالجة مقصدي في غيرها . واذ كنت اسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين الامصار ، اذ فاقت ما سواها من الاقطار الشرقية في التهذيب والتمدن ، ونجحت نجاحاً عظيماً في المعارف والعلوم ، قصدتها »[1] .

ثم يمدح مصر واهلها، وينوه بمشروعات الخديو اسماعيل العمرانية، وبتشجيعه لاهل العلم . ثم يتحدث عن الطريقة التي اوصلته الى الخديو ، فيقول :

«ولما تعرفت ببعض اعيان مصر الكرام، بسطت اليهم امري واطلعتهم على

ما بسرّي ، فـاوعزوا اليّ ان التجيء الى المراحم السنية الخديوية ، فهي ملجأ الراجي ومنية الراغب ومأمول الطالب ، ففعلت ، وهكذا بلغت فوق ما تمنيت ، من افضال جنابه العالي ، واحسن اليّ بقبول طلبي ، وذلك بان ادخل فن الروايات باللغة العربية الى الاقطـــار المصرية . فعدت اذ ذاك لاجهز في بيروت جمـــاعة للتشخيص . والفت بعض روايات وبعد جمع الجماعة باشرت دراسة الروايات ، فأتقن اكثرها وعما قليل يتم اتقانهـا كلها ، فأسير بالجماعة لاجري هذه الخدمة بالديار المذكورة »[٢] .

وقد حفظت لنا « الجنان » بقية اخبار الفرقة واستعدادهـــا للرحيل الى مصر . فذكرت ان سليماً قابل (درانيت بك[٣]) مدير الاوبرا وقدم له من البراهين ما اقنعه بقدرته على تقديم مسرحيات عربية فنية .

« فصدرت الارادة الخديوية السنيـة بان يقوم بعمل الروايات العربيـــة . وبسبب الحر في مصر قد اذن له بان يعملها وينظمها في هذه المدينة ، بحيث يكون قادراً على الذهاب بجوق المشخصين الى القاهرة في الخريف القادم . ولما كان الناس عالمين بان سليم افندي الموما اليه ، يحافظ في الروايات الخديوية على القواعد الصحيحة ، ويحيد عن كل مـا من شأنه الاضرار بالآداب العمومية ، ويفرغ جهده في الاتيـــان بالامور المفيدة ، سرّوا باستماع هذا الخبر ودعوا للامدادات الخديوية التي ستمكن الامة العربيـة من التمتع بروايات متقنة ، واخذوا ينتظرون حلول الزمان المعين ، ليتمتعوا بما يعده الافرنج من الملاهي الاولية . ويقبل به صاحب الذوق السليم بشرط المحـــافظة على تلك الاصول الادبية »[٤] .

وأعد سليم لهذه الرحلة عدتها من المسرحيـات . فنقل معه مسرحيات عمه مارون الثلاث : « البخيل » و « ابو الحسن المغفل » و « السليط الحسود » — وترجم اوبرا « عايدة » عن الايطالية ، وحافظ على طابعها الغنائي[٥] . وترجم بعض المسرحيات ، واقتبس البعض الآخر ومنها « ميّ او هوراس »[٦] لكورني ، و « ميتريدات » لراسين ، و « غرائب الصدف » ، وتقع حوادثهـــا في الهند و « حفظ الوداد او الظلوم » وسنعرض لدراستها في القسم الثاني من الكتاب .

٢

وكان المفروض ان تصل هذه الفرقة الى القاهرة في سبتمبر (ايلول) ١٨٧٥، الا ان ظهور الكوليرا ، ومنع المسافرين الآتين من بيروت من دخول مصر(٧) ، أخر سفرها الى حين .

وقد أرّخت « الاهرام» نزول هذه الفرقة ارض مصر ، فجـــاء فيها بعد الحديث عن فوائد التمثيل واثره في اصلاح المجتمع(٨) :

« وبناء على ذلك يسرنا ان نرى من ابنائنا نحن العرب شبانـاً اقدموا الى ساحة هذا المضمار ، وخاضوا في جوانبه ، وتعلموا جميع ابوابه فأدركوا ما أدركوا بحزم أقرن بالثبات ، واحكموا ما احكموا بجهاد قوّمته الفطنة ، فرجعوا الينا فوارس محنكين. وكان ممن نبغ منهم وحاز قصب السبق بينهم، ذالك الفتى اللبيب والحاذق الاديب سليم افندي النقاش . الذي تلقى هذا الفن عن عمه المرحوم الخواجه مارون نقاش (٩) الشهير المبدع هذا العلم في الاقطار السورية . ثم عاناه بعده مجدّاً وراجع فيه مدققاً واطلع على مخبئاته ببحثه عنه في كتب الاقوام ، الذين لهم فيه باع طويل . وما لبث ان برهن عما كان هنالك من اكتسابه ، بتقديمه روايات عديدة في مدينة بيروت وخلافها ، شهد له باتقانها وحسن احكامها كل من له المام تام بهذا الفن . ويسرنا الآن ان نعلن بانه حضر في هذه الاثناء ، الى مدينتنا الاسكندرية ، مع فرقته المؤلفة من رجال ونساء ، متممين حقوق التشخيص ، ليقدم للجمهور ثمرة تعبه مؤملاً ان يكون سعيه مشكوراً . اما نحن فبالنظر الى ما نعهده من درايته ودرايته ، وما نعرفه من مهارة المشخصين وتعودهم على ذلك ، فـلا نشك بأنه سيقدم ما يسرّ . فلا يقنعك يا صاح بعدم التصديق ظنُّك بهم انهم عرب ، وقد قيل كل من سار على الدرب وصـــل . فالمرجو من الجمهور ان يتلقى مشروعه هذا بالقبول ويشجعه بواسطة تشريفه ،ويعضده بمساعداته الادبية ، حتى يكون لهذه الجمعية آثار حسنة، تفتح في اقطارنا العربية ابواباً لنجاح هذا الفن المرغوب

عند كل امة . اما المحل الذي يجري فيه التشخيص فتياترو زيزنيا وسيكون ابتداء ذلك في يوم السبت القادم الواقع في ٢٣ الحالي الساعة ٢/١ ٨ افرنجية ليلاً . لكن ترتيب الدخول وتعيين الدفع ومواضيع التشخيص وخلافها فسيطبع لها اعلانات خصوصية وتوزع . وكذلك لا نتأخر عن ان ندرج في الاهرام وفي صداه ايضاً كل ما يلزم لذلك والله الموفق » .

ونقلت الينا جريدة اخرى خبر هذه الفرقة وهي « المونيتور اجبسيان » (Le Moniteur Egyptien) ، وانفردت بتفاصيل هامة . وقد جاء فيها ما يلي [١٠] :

« تتكون هذه الفرقة من فنانين مسرحيين سوريين . وهي تتألف من اثني عشر ممثلاً واربع ممثلات . وتقدم عدداً من الروايات باللغة العربية ، على مسرح زيزنيا ، وقد أخذ سليم النقاش مدير هذه الفرقة ، على عاتقه ، مواصلة العمل الذي بدأه عمه مارون النقاش الشهير ، منذ حوالي عشرين عاماً ، وتوقف بسبب وفاته المفاجئة . وقد ضرب سليم بسهم وافر في الشعر والادب والموسيقى . وتأثر في ذلك خطوات عمه ، اذ كتب مسرحيات عديدة ، بالاضافة الى الثلاث الشهيرة التي خلفها عمه .

وقد تمرن على الفن المسرحي في مدرسة الممثلين الذين دربهم عمه . وعمل على اختيار عدد من الممثلين الجدد ، وبعض الممثلات وهذا امر شديد الصعوبة في سورية . واستطاع بعد سنتين او ثلاث من التمرين المتواصل ، والعمل الدائب ، ان يصل الى نتيجة تبعث على الارتياح ، بالنسبة الى الصعوبات المترتبة على اعتبار هذا الفن بدعة مستهجنة في بلد كسورية .

ومن بين المسرحيات التي تتألف منها حصيلة هذه الفرقة، نجد بعض المآسي المترجمة عن الفرنسية ومنها « هوراس » لكورني و « ميتريدات » لراسين . ثم الاوبرا الجديدة «عايدة». والتمثيليات التي تقدمها الفرقة هي من الاوبرا الفكاهية او الاوبرا او المأساة او التمثيليات العصرية »[١] .

وذكر بطرس الشلفون ، ان سليماً دعاه الى تعليم الجوق فن التلحين على

الانغام المصرية ، فلبى دعوته ، وعلمهم ثلاثة اشهر مجاناً[١٢] .

وكانت اول مسرحية مثلتها الفرقة هي « ابو الحسن المغفل ، او هرون الرشيد »[١٣] تأليف مارون النقاش ، وذلك في يوم السبت ٢٣ من ديسمبر (كانون الاول) ١٨٧٦ .

وقد شهد سليم حموي ، احد الصحفيين السوريين في الاسكندرية ، هذه الحفلة ووصفها لنا في مقالات ثلاث، نشرتها « الاهرام » ، وقد جاء فيها وصف للتمثيل ، نقتطف منه هذه النتفة لتصور لنا شعور القوم ، امام هذا الحدث الجديد ، ولتطلعنا على ذوقهم النقدي آنذاك ، قال :

« فلما اسفر هذا الخبر عن الوقت ولدى العموم انتشر . هرع فيه الى التياترو المذكور كثيرون من الناس . على اختلاف الانحاء والاجناس . وجلس كل حيث أعد له بموجب تذكرته ، على قدر رفع طبقته ومقدرته . وما زالت تزدحم الاقدام ، حتى غصت فسحة الملعب بالانام . وكذا حشدت سائر الارض والامكنة المعدة للاستيجار في كافة الادوار. وعندما حل لعملهم الاجل . اذ كان المحفل على احسن ترتيب انتظم واكتمل، اخذت اولاً تصدح آلات الطرب والعيدان بانواع الالحان . ثم ارتفع عن الهيكل الستار . وانكشف السدال عن شخص في فسحته واقف . هيئته تدل على انه من اهل الآداب والمعارف ، واخذ يتلو مقالة تتضمن اولاً الثناء على ولي النعم، والدعاء له بطول البقاء ولانجاله سلالة المجد والكرم. ولحضرة رجاله ذوي الاجلال اهل الفضل والافضال. وعلى عمري المزايا ، فاروقي السجايا، محافظ الاسكندرية حالاً ، زاده الله اكراماً واجلالاً . وعلى المصريين الذين لا زالوا مقصد الوفود ومعدن الجود، وديارهم منازل لمطالع السعود . وحماهم فيه الحمى وجوارهم موصلاً الى غاية المنى . وانه يرجو غض النظر عما يحصل منهم من القصور ويفرط معهم في حاصلات الامور . وعلى الخصوص ان لا يلاحظ لما يبدونه من الالفاظ التي استرشحوها من نشوتهم بالفتور والسماح عما يسقطون به من المفوات اذ الله وحده المختص بالكمالات ، الى غير ذلك . وثمة اخذوا في الالعاب بالفصول المقسومة الى ثلاثة ابواب . فاحسنوا واجادوا واطربوا

وافادوا . وقد هيجت العابهم الشجون ، وقرت بما أبدوه العيون . واشتمل سائر الموجودين السرور ، والطرب والحبور ، من حيثية سرعة تقدم اولاد العرب . ومالها من الحظ الاوفر من جانبي الحظ والذكاء وقوة المدركة ، وغير ذلك مما يقضي بالعجب وان كان الامر لا ينكر ، لان هذه الاعمال لازال ينقصها بعض الاتقان ، المتوقف على زيادة التمرين. وقبول هذه الخدمة لدى ذوي الرفعة والشان ، لان كل مبتدأ صعب امر لا يقبل الانكار ، وان الهلال سيصير بدراً في حال الاستمرار. وعلى كل حال الذي ظهر لنا من اول وهلة هو فوق الآمال ، نذير بشير في حسن الاستقبال ، لان كلا كان يعجب بما يرى . ولما انتهت الالعاب اخذ القوم يحمد السرى ، شاكراً متشكراً »[١٤] .

وقدم بعدها عدة مسرحيات اخرى ، نذكر منها « السليط الحسود » تأليف مارون النقاش ، وذلك في يوم الخميس ٢٨ من ديسمبر (كانون الاول) ١٨٧٦ [١٥] . وقد جاء عنها في « الاهرام » :

« لقد شخص التياترو العربي في يوم السبت الماضي رواية هارون الرشيد مراجعة ، فأتت متقنة غاية الاتقان ، ومحكمة من المشخصين عموماً ، وذلك اورد لنا شاهداً قوياً على تحسين الالعاب وتقدم المشخصين بالتدريج في هذا السلك، الى ان يحاكوا من برعوا في ذلك، مع طول المدى، لان المقابلة تبين الاشياء . وبناء على ما ذكر صرنا نتوقع منهم في المستقبل ما يدعو الجمهور الى اظهار المديح والارتياح الى ما يصبو اليه، من تقدم في هذا الفن في جميع الاقطار العربية . فنهنىء اذاً صاحبنا مدير التياترو المذكور جناب سليم افندي نقاش . ونرجو له التوفيق والنجاح »[١٦] .

وفي مساء السبت ٦ من يناير (كانون الثاني) ١٨٧٧ ، مثلت الفرقة « مي او هوراس »[١٧] وكذلك مثلت « الكذوب » في ذلك الشهر ايضاً[١٨] . ومثلت « الظلوم » في مساء الاحد ١١ من فبراير (شباط) ١٨٧٧[١٩] . وغير ذلك مما لم يصل الينا عنه خبر .

٣

وعندما استقر به المقام في الاسكندرية ، ذكر صديقاً له في بيروت ، هو اديب اسحق ، وأمّل في مساعدته في هذا الفن خيراً . اذ ان اديباً ، كان قد ترجم وهو في بيروت مسرحية «اندروماك» عن راسين ، اجابة لطلب قنصل فرنسا فيها [٢٠] .

فأستدعاه الى الاسكندرية ، فلبى هذا دعوته ، ونقّح « اندروماك » ، واضاف اليها ابياتاً جديدة من الشعر . وترجم في الاسكندرية مسرحية ثانية هي « شارلمان » .

الا ان ميول اديب الادبية والسياسية ، طغت عليه . وانتقلت العدوى الى زميله وصديقه ، فآثرا التخلي عن الفرقة . ولاسيما انهما لم يصادفا من النجاح ما يشجعهما على المضي في هذا السبيل . وتركا الفرقة لزميلهما يوسف خياط ، والتفتا الى الصحافة ، وقد كان السوريون آنذاك فرسان حلبتها . وجـاء في « تاريخ الاستاذ الامام » هذا الخبر الذي يصور لنا حيرة اديب اسحق وزميله في هذه الفترة [٢١] :

« وبعد ان ذهب المنشيء الكاتب اديب اسحق الى الاسكندرية ، قصد تمثيل الروايات ، تحت رئاسة الفاضل المغفور له سليم نقاش ، سنحت عوارض قضت بالغاء التمثيل ، فأصبح اديب خالي الوفاض بادىء الانفاض ، فبعث به المرحوم حنين خوري ، الى القاهرة ، مصحوباً بكتاب وصاة الى جمال الدين . فأحسن هذا لقياه ، لما توسمّه فيه من امارات الذكاء ومخائل النجابة ، ولزمه ثمت ملازمة اللام للألف ، واقبل عليه اقبال الهائم العاني الكلف . فحصّل له امتياز صحيفة اسمها (مصر) [٢٢] . واتخذ له دكاناً بباب الشعرية هيـأ له فيها من ادوات الطبع بالحرف البولاقي المشهور ، ما قوي معه على اصدار تلك الصحيفة . فكانت ترد مودعة فصولاً واماثلي منسوجة بيراع جمـال الدين ،

ومنشورة باسم المزهر بن وضاح ، اصارت لتلك الصحيفة شأناً مذكوراً . ثم رأى ان ثغر الاسكندرية اقرب لاصطياد الاخبار ، فوفق بين اديب وسليم ، واوعز اليهما بنقل الادارة اليها، بعد ان مكنهما من نوال امتياز آخر لصحيفة يومية دعياها التجارة »[٢٣] .

هذا ما كان من امر الزميلين . ولكن ما مصير هذه الفرقة بعد هذا ؟ وما هو اثرها في حياة المسرح المصري ؟ وما هي الفرق التي تفرعت عنها واستمدت من روحها نفحة ومن جذوتها قبساً ؟ هذا ما ستحدثنا عنه فرقتا يوسف خياط ، وسليمان القرداحي .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ – ص ٥٢١

(٢) المرجع السابق ص ٥٢٢ .

(٣) Draneth Bey ، وكان صيدلانياً عند محمد علي ، ثم اصبح ، على عهد اسماعيل، مديراً لدار الاوبرا الخديوية .

(٤) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ – ص ٤٤٢ .

(٥) المرجع السابق .

(٦) جريدة التجارة العدد الاول – ١٣ من مايو سنة ١٨٧٨ .

(٧) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ – ص ٦٩٤ .

(٨) جريدة الاهرام – العدد ٢٠ – السبت في ١٦ من ديسمبر ١٨٧٦ .

(٩) الذي نعلمه هو أن سليماً كان حين وفاة عمه مارون (سنة ١٨٥٥) ، ما يزال حدثاً لا يتجاوز الخامسة من عمره .

(١٠) في عددها الصادر يوم الاحد – ١٧ من ديسمبر سنة ١٨٧٦ .

(١١) مقال جانيت تاجر : ص ٢٠٠ – ٢٠١ .

(١٢) مجلة الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٠٦ ص ١١٧ .

(١٣) الاهرام – العدد ٢١ – السبت في ٢٣ من ديسمبر ١٨٧٦ .

(١٤) « « ٢٤ – « ١٣ من يناير ١٨٧٧ .

(١٥) « « ٢٢ – « ٣٠ من ديسمبر ١٨٧٦ .

(١٦) « « ٢٣ – « ٦ من يناير ١٨٧٧ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) الاهرام – العدد ٢٥ – الجمعة ١٩ من يناير ١٨٧٧ .

(١٩) « – « ٢٨ – السبت ١٠ من فبراير ١٨٧٧ .

(٢٠) عوني اسحق – «الفرر» – ص ٢١ .

(٢١) محمد رشيد رضا «تاريخ الاستاذ الامام» – ج ا ص ٤٥ .

(٢٢) صدرت هذه الصحيفة في ٣٠ من يوليو ١٨٧٧ في الاسكندرية .

(٢٣) صدرت هذه الصحيفة في الاسكندرية ايضاً، في ١٥ من مايو ١٨٧٨. وقد اصدر سليم نقاش بعد ذلك «المحروسة» (الاسكندرية ١٨٨٠)، واصدر اديب اسحق «مصر» (١٨٨١). واشترك الصديقان في الاعمال الصحفية وفي نشر بعض الكتب الادبية المؤلفة والمترجمة .

الفصل الثالث

فرقة يوسف خياط – (١٨٧٧ – ١٨٩٥)

١

تولى امر الفرقة آنفة الذكر ، بعد انسحاب النقاش وزميله ، احد ممثليها ، وهو يوسف خيـــاط . ووسع دائرة عمله وضم اليه بعض الممثلين المصريين . واستهل اعماله بتمثيل مسرحية « صنع الجميل » ، في تياترو زيزنيـــا . وقد سجلت لنا الاهرام خبر هذه الحفلة ، فجاء فيها ما يلي :

« ان جناب الخواجه يوسف خياط احد المشخصين في قومبانية سليم افندي نقاش قد الف جوقاً جديداً وسيقدم في مساء السبت ١٥ رمضان رواية (صنع الجميل) في تياترو زيزنيا الساعة ٨ ١/٢ افرنجية مساء . فنطلب من الله ان يوفق مشروعه هذا ونؤمل من الجمهور ان يتلقاه بالقبول ويؤانس المقام فيرى ما يسر ويلذ »[١] .

وواصل بعد ذلك التمثيل في زيزنيا ، فمثل في مساء السبت ، ٢ من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٧٧ « صنع الجميـــل » . واتبعها بفصل مضحك هو فصل «البخيلين»[٢]. واعاد تمثيلها في مساء السبت ٢٣ من نوفمبر (تشرين الثاني)[٣] . ومثّل في مساء الثلاثاء ٢٦ من فبراير (شباط) ١٨٧٨ مسرحية لحساب شركة فقراء الروم الكاثوليـــك بالاسكندرية[٤] . وفي يوم الثلاثاء ٢٩ من اكتوبر

(تشرين الاول) ١٧٧٨ مثّل في زيزنيـــا مسرحية « الاخوين المتحاربين »
(اتيايد) لراسين[٥] . واتبعها بفصل مضحك .

وفي مطلع سنة ١٨٧٩ انتقل الى القاهرة، ومثّل في دار الاوبرا مسرحية « ابو الحسن المغفل او هرون الرشيد » ، وشهدها الخديو ورجال حاشيته [٦] . وفي يوم الاحد ٩ من فبراير (شباط) ١٨٧٩ ، مثّل في الاوبرا مسرحية « الظلوم » [٧] . وتدّعي المراجع ان الخديو شهد هذه الحفلة ، وظن ان في المسرحية تعريضاً به ، وباسلوب حكمه للبلاد ، فاستاء من الحياط كثيراً وامر باخراجه من مصر . ويتورط زيدان في ايراد هذا الخبر فيقول :

« وفي سنة ١٨٧٨ انتقل الحياط بجوقه الى القاهرة مقر الخديوي ورجـال الدولة فنشطه اسماعيل وامر ان تفتح له ابواب الاوبرا ليمثل بها رواياته ووعد ان يحضر التمثيل هو بنفسه. فمثّل الحياط فيها رواية « الظلوم» وكان اسماعيل حاضراً فغضب لما تخلل التمثيل من ذكر الظلم والظالمين ، وتوهم انهم يعرضون به وباحكامه ، فأمر باخراج الحياط وجوقه من مصر فعادوا الى سوريا »[٨] .

وقد عثرنا على اخبار تنقض هذا الرأي، فقد ذكرت المراجع انه مثّل في تياترو زيزنيا في مارس (آذار) سنة ١٨٧٩ [٩] ، ومعنى هذا انه لم يخرج من مصر كما ادّعى زيدان وغيره ، ولعله انزوى قليلاً في الاسكندرية ، وقصر نشاطه التمثيلي عليها .

٢

وتنقطع أخباره عنا فترة من الزمن، حتى يعود الينا في اواخر سنة ١٨٨١، فيمثل في القاهرة في اواخر ديسمبر (كانون الاول) مسرحية «ابو الحسن المغفل او هرون الرشيد »[١٠] ويعيد تمثيلها في ٥ من يناير (كانون الثاني)[١١] . ثم تنقطع اخباره للمرة الثانية ، وتتأزم الامور في البلاد ، وتندلع نيران الثورة العرابية ، فينقطع عن التمثيل فترة من الزمن ، ليعود الينـــا في اواخر سنة

١٨٨٤ بفرقة جديدة الفها من السوريين والمصريين ، ويفتتح موسمه في زيزنيا في يوم الاربعاء ١٠ من ديسمبر (كانون الاول) سنة ١٨٨٤[١٢] . ويمثّل في الرابع والعشرين منه مسرحية « الظلوم »[١٣] ثم يمضي في سبيله، دون انقطاع، فيمثل في يوم الخميس ٨ من يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥ مسرحية «الكذوب» في البوليتياما بالاسكندرية[١٤] ، وفي ١٠ منه « هرون الرشيد » وفي ١٧ «الظلوم»[١٥]. ثم ينتقل الى زيزنيا فيمثل فيها بين اوائل فبراير (شباط) واواخر مارس (آذار) ١٨٨٥، وقد صحبه اثناء ذلك الشيخ سلامة حجازي . ثم ينتقل الى الاوبرا فيمثل فيها ١٨ حفلة عربية بين ٥ ابريل (نسان) و ٤ مايو (ايار) ١٨٨٥ [١٦]ويشترك معه الشيخ سلامه حجازي ايضاً . وينقطع عن التمثيل بعد ذلك ، ويؤلف فرقة جديدة في اواخر ينـاير (كانون الثاني) ١٨٨٦ ، ويمثل في زيزنيا خلال شهر فبراير (شباط)[١٧] ويشترك معه في التمثيل المطرب مراد رومانو . وينتقل في اواخر السنة بين مدن الارياف فيمثل في الزقازيق وطنطا والمنصورة[١٨] ودمنهور[١٩] ودمياط[٢٠] وبنها[٢١] وميت غمر[٢٢]، وتنتهي رحلته الطويلة هذه في أوائل سنة ١٨٩٠ . ولعله آثر لنفسه العافيـة اذ انقطع عن التمثيـل في فترة نشاط الفرق القوية مثل فرقة القرداحي وفرقـة القباني . وبهذا ينتهي نشاطه التمثيلي، ويلتفت بعد ذلك الى الاعمال الادبية والتجارية ، فيعلن عن عزمه على طبع رواية « غصن البان » التي ترجمها نجيب الحداد عن لامارتين[٢٣] وتغيب عنا اخباره مدة طويلة، حتى يأتينا نعيه في مارس(آذار) سنة ١٩٠٠ [٢٤] .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) الاهرام – العدد ٦١ – الجمعة ٢٨ من سبتمبر – ١٨٧٧ .
(٢) « – « ٦٥ – السبت ٢٧ « اكتوبر – ١٨٧٧ .
(٣) « – « ٦٦ – السبت ٣ « نوفبر – ١٨٧٧ .
(٤) « – « ٨٣ – السبت ٢ « مارس – ١٨٧٨ .
(٥) « – « ١١٨ – الجمعة ٢٥ « اكتوبر – ١٨٧٨ .
(٦) « – « ١٣١ – الجمعة ٢٤ « يناير ١٨٧٩ .
(٧) « – « ١٣٣ – الجمعة ٧ « فبراير ١٨٧٩ .

(٨) جرجي زيدان - « تاريخ آداب اللغة العربية » – ج ٤ ص ١٣١ . وقد نقل عنه هذا الخبر كثير من الكتاب والباحثين ، منهم توفيق حبيب في مقـــالته الخامسة عن تاريخ التمثيل العربي (مجلة الستار ١٩٢٧–١٩٢٨). وكذلك جانيت تاجر في مقالها الذي ذكرناه آنفاً (ص ٢٠٠). وقد كرر هذا الخطأ ايضاً في عدد الاهرام الخاص الذي اصدرته بمناسبة مرور خمس وسبعين سنة على صدورها – ص ٩٧ .

(٩) جريدة التجارة العدد ٢٠٩ في ٣١ من مارس ١٨٧٩ .
(١٠) الاهرام – العدد ١٢٨٩ – ٢ من يناير ١٨٨٢.
(١١) « – « ١٢٩٢ – ٥ « « « .
(١٢) « – « ٢٠٨٨ – ٩ « ديسمبر ١٨٨٤.
(١٣) « – « ٢٠٩٨ – ٢٠ « « « .
(١٤) « – « ٢١١٠ – ٦ « يناير ١٨٨٥.
(١٥) « – « ٢١١٦ – ١٤ « « « .
(١٦) سجلات الاوبرا في هذا التاريخ .
(١٧) الاهرام – العدد ٢٤٣٢ – ١ من فبراير ١٨٨٦ .
(١٨) « – « ٢٦٨٨ – ٤ « ديسمبر « .
(١٩) « – « ٢٨٨٨ – ٨ « اغسطس ١٨٨٧ .
(٢٠) « – « ٣٠٢١ – ١٨ « يناير ١٨٨٨ .
(٢١) « – « ٣٦٥٤ – ٢٢ « فبراير ١٨٩٠ .
(٢٢) « – « ٣٦٦٥ – ٧ « مارس ١٨٩٠ .
(٢٣) « – « ٤٤٧٠ – ١٤ « نوفمبر ١٨٩٢ .
(٢٤) الهلال – السنة ٨ ص ٤١٥ .

الفصل الرابع

فرقة سليمان القرداحي – (١٨٨٢ – ١٩٠٩)

١ .

كان القرداحي احد اعضاء فرقة يوسف خياط ، ثم انشق عنها، والف فرقة خاصة به [١] ، في الاسكندرية ، وكان ذلك في مطلع سنة ١٨٨٢ . وقد اوردت «الاهرام» خبر هذه الفرقة ، فجاء فيها بعد حديث عن فوائد التمثيل وعن اثره في المجتمع :

« هذا وقد تقدم الى احياء هذا الفن الجميل في لغتنا العربية جناب النشيط سليمان افندي قرداحي ، فاختار من الروايات اجملها والطفها ومن المشخصين والمشخصات افضلهم وابرعهم وكلهم وطنيون ، ازدانوا بجمال الصوت ورشاقة الحركات وحسن الالقاء ، واخذ من مدة في الاستعداد والعمل ، وقد حضر كثير من كبارنا واعياننا التجربات التي اتمها في منزله فرأوا استعداداً تاماً وحكموا بالنجاح ولا سيا اذا عضدتهم يد الحكومة خدمة لهذا الفن البديع الواجب الالتفات اليه من حكومة عربية حرة »[٢] .

واستهل عمله في الاوبرا ، وكان معه الشيخ سلامة حجازي والممثلة حنينة ،

وبدأ بتمثيل مسرحية « تلياك » التي مسرحها سعد الله البستاني عن قصة لفنيلون . وكان ذلك في يوم الخميس ١٣ من ابريل (نيسان) سنة ١٨٨٢ . وقد شهدها الخديو ورجال معيته وبعض قناصل الدول [٣] . ثم مثل في مساء الاحد ١٦ منه مسرحية « الفرج بعد الضيق » [٤] ، وفي مساء الخميس ٢٠ منه مثّل « فرسان العرب »[٥]. وفي مساء الاحد ٢٣ مثّل « زفاف عنتر » وقد اوردت الاهرام خبر هذه الحفلة ببعض التفصيل ، قالت :

«شخّص مساء امس جوق حضرة الاديب قرداحي افندي رواية « زفاف عنتر » وهي ذات اربعة فصول فازدحم العالم وغصّت القاعة واللوجات بالحضور وكان في جملتهم حضرات اصحاب السعادة الكرام احمد باشا عرابي وحسن باشا شريعي وسلطان باشا رئيس مجلس الامة وجميع امراء اللواء الفخام وحضرات اصحاب العزة امراء الالايات الكرام وكثيرون من الذوات والاعيان بالوطنيين والاجانب ، وقد خرج الجميع عند منتصف الليل يرددون عبارات الثناء على جناب قرداحي افندي الذي احيا هذا الفن فصرف الوضاح وسهر الليل مهتماً باتقان المشروع . ولقد لقي من الفريق العربي همة وغيرة تحملانه على اطراد العمل والتفنن بالمواضيع وزيادة عدد المشخصين والمشخصات ، نشكراً لاهل الحمية وثناء على الجوق القائم بالخدمة فان له في القلوب قبولاً وارتياحاً »[٦] .

وفي مساء الخميس ٢٧ من ابريل (نيسان) مثل « تلياك »[٧] وفي مساء الاحد ٣٠ منه مثل « فرسان العرب »[٨] ، ثم انتقل الى الاسكندرية ، ومثل في زيزنيا « تلياك »[٩] و « فرسان العرب »[١٠] .

٢

ثم انقطعت عنا اخباره ، الى ان عادت ثانية في خريف ١٨٨٥، تحمل الينا نبأ تأليفه جوقاً جديداً كان من اعضائه المغني مراد رومانو[١١] ، واستهل عمله

بهذه الفرقة الجديدة ، في مسرح « البوليتياما » بالاسكندرية ، فمثل « الفرج بعد الضيق » ، و « نكث العهود »[١٢] وغيرهما . ثم انتقل الى القاهرة ومثل « غرام الملوك » ، و « اصطاك » وغيرهما .[١٣] وانتهى منها في اواخر نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٨٥ . وعاد الى الاسكندرية ليمثل في « البوليتياما » وقدم فيها « الفرج بعد الضيق او يوسف واصطاك » و « فيدر » و« غائلة المكر وعاقبة الغدر » ، و« تلياك » ، و« استير »، و« غرام الملوك او الصياد » و« زنوبيا »[١٤]. وبهذا انتهت سنة ١٨٨٥ . وفي سنة ١٨٨٦ ، واصل تمثيله في البوليتياما طوال شهر يناير (كانون الاول) ثم انتقل الى « الاوبرا » ، ومثل فيها في شهري مارس وابريل (آذار ونيسان) المسرحيات الآتية :

تلياك — بيكماليون او استربه — ميروبا او على الباغي تدور الدوائر — يوسف الحسن — فيدر او نكث العهود — استير — هارون الرشيد او غرام الملوك — زنوبيا ملكة تدمر — الجاهل المتطبب — محاسن الصدف — سليم واسما او حفظ الوداد — المروءة والوفاء — اندروماك — ذات الخدر — اصطاك — عنترة العبسي — الباريزية الحسناء[١٥]— وشهد الخديو ورجال حاشيته والامراء والاميرات معظم هذه الحفلات[١٦] .

ثم عاد الى الاسكندرية ، وفي ١٨٨٦ ، استأنف التمثيل ، فمثل في مسرح زيزنيا «المريض الوهمي» لحساب مدرسة النجاح الخيري التوفيقية، في يوم الخميس ١٩ من اكتوبر (تشرين الاول)[١٧] ومثل في البوليتياما « حفظ الوداد » و« هرون الرشيد المعروفة بالصياد » ، ورواية « الخلين الوفيين » و« الساحر المندي» و«اصطاك » و«الامير مسعود »[١٨] وكان معه الشيخ سلامة حجازي.

وفي سنة ١٨٨٧ مثل في البوليتياما « زنوبيا » و « عشق الاقدمين وشغف الآباء بالبنين » وهي « تلياك » ، وقد ابدع الشيخ سلامة في تمثيل ادواره في « تلياك » و « ابو الحسن المغفل » و « الصديقين الوفيين » و « عائدة » ، و « شرلمان »[١٩] .

ثم انتقل بفرقته الى القاهرة ليمثل في « الاوبرا » . وابتدأ موسمه فيها في

مساء الخميس ٢٤ من فبراير (شباط)، «بالمريض الوهمي»[٢٠]. ثم والى التمثيل فيها، فمثل «المروءة والوفاء» و «محاسن الصدف» و «فرسان العرب» و«تليماك»، و«الساحر الهندي»، و«نكث العهود»، و«عائدة»، و«الصياد»، و«اصطاك»، و«ابو الحسن المغفل»، و«استير» و«شارلمان»، و«عفة النفس» و«العلم المتكلم او كيد الحسود»، و«غائلة المكر» و«زنوبيا»[٢١]. وقد شهد الخديو ورجال حاشيته والوزراء وكبار رجال الدولة اكثر هذه الحفلات.

ثم ذهب الى اسيوط . ومثل فيها ثلاث عشرة ليلة في شهري مايو (ايار) ويونيو (حزيران) من هذا العام[٢٢] . ومنها عاد الى الاسكندرية ومثل في زيزنيا[٢٣] . وفي هذه السنة منحته الحكومة اعانة من ميزانية المسارح مقدارها ٤٠٠ جنيه مصري[٢٤] .

ثم قام برحلة تمثيلية الى سورية . وعاد منها في ابريل (نيسان) ١٨٨٨[٢٥] ، والف فرقة جديدة كان من اعضائها المغنية الشهيرة «ليلى»، وبدأ بها التمثيل في زيزنيا، في يوم السبت ١٧ من نوفمبر[٢٦] (تشرين الثاني) . وواصل التمثيل حتى اواخر يناير (كانون الثاني) ١٨٨٩[٢٧]، ثم انتقل الى المنصورة ومثّل فيها خلال شهر فبراير (شباط)[٢٨] . ثم أمّ القاهرة ليفتتح فيها موسمه في الاوبرا . ومثّل فيها خلال شهر مارس (آذار) [٢٩] . ثم انتقل الى طنطا [٣٠]، وبعد ذلك سافر الى باريس، ومثّل في المعرض الدولي [٣١] . وعاد منها في نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩١ [٣٢] .

والف في مطلع سنة ١٨٩٢ فرقة جديدة، تجول بهـا بين المنصورة، والقاهرة [٣٣]، وفي سنة ١٨٩٣ الف فرقة جديدة ومثل بها في المسرح الجديد الذي اقامته له جماعة من الوطنيين، بجوار «الجران بار» امام «السكتنج رنج» بشارع الباب البحري لحديقة الازبكية[٣٤] . ومثّل في هذا المسرح في يونيو (حزيران) ويوليو (تموز) واغسطس (آب) وسبتمبر (ايلول) من هذا العام[٣٥].

ثم انتقـل الى الاسكندرية ومثّل في مسرح «البراديزو» و «قاعة كونيليانو» و«زيزنيا». ومثّل اثناء ذلك في دمنهور وحلوان وطنطا[٣٦]. وفي

سنة ١٨٩٤ تنقّل بين طنطا والزقازيق والمنصورة والمحلة الكبرى[٣٧] .

ثم اقـــام مسرحاً خاصاً في الاسكندرية ، وساعدته الحكومة في هذا المشروع ، ومنحته قطعة من الارض على شاطىء البحر[٣٨] .

وفي سبتمبر (ايلول) قام برحلة الى سورية[٣٩] ، عاد منهـــا في اوائل اكتوبر (تشرين الاول) واحضر معه احدى عشرة ممثلة[٤٠] . وضم اليه المغني الشيخ حسن المصري[٤١] . وفي يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥ ابتدأ موسمه في مسرحه الجديد بمسرحية «الصرّاف المنتقم» وهي معربة عن مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير ، ومثّل فيه في يناير (كانون الثاني) وفبراير (شباط) ومارس (آذار) ومايو (ايار) . وتنقّل في هذه الاثناء بين القاهرة والاسكندرية ، ثم بين طنطا والاسكندرية وبور سعيد وبلقاس[٤٢] . وفي هذه السنة دعاه الخديوي الى التمثيل في حفلة زفـــاف شقيقته واهداه دبوساً مرصعاً بالالماس[٤٣] .

وفي يناير (كانون الثاني) ١٨٩٦ عاد الى التمثيل في مسرحه بالاسكندرية، وتنقل بينها وبين الفيوم والمنيا وبني سويف[٤٤] .

وفي السنوات التالية ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ، ١٩٠٠ ، تقل اخباره قلة ظاهرة ، ونراه يتجول في فترات متقطعة بين مدن الارياف . وكذلك في السنوات التالية[٤٥] يتقهقر امام النجاح العظيم الذي احرزته فرقة اسكندر فرح وفي مقدمتهـــا الشيخ سلامة حجازي . واستعاد نشاطه قليلاً في سنة ١٩٠٥ ، عندما انفصل الشيخ سلامة عن فرقة اسكندر فرح ، ومثّل عدة حفلات في مسرح اسكندر فرح بأول شارع عبد العزيز ، وذلك في شهر مايو (ايار) ويونيو (حزيران) وديسمبر (كانون الاول) من هذا العام ، وتنقل اثناء ذلك ايضاً بين مدن الارياف والصعيد[٤٦] .

٣

وفي اواخر سنة ١٩٠٧ غـــادر القاهرة الى شمال افريقيا ، ومثّل في

تونس والجزائر واستقر به المقام في تونس، حيث اسس مسرحاً عربياً ، لاقى فيه كل اقبال وتشجيع . وقد انعم عليه الباي بنيشان الافتخار مع لقب بك . وجاء نبأ ذلك في الاهرام :

«قرأنا في جرائد تونس الرسمية ان سمو باي تونس قد انعم بنيشان الافتخار مع لقب بك على حضرة البارع سليمان قرداحي مدير الجوق التمثيلي العربي ، وقد اراد سموه بهذا الانعام مكافأة منشيء المسرح العربي في الديار التونسية . كما ان المجلس البلدي قد ساعده بمبلغ من المال لتنشيطه في مهمته الادبية . والاقبال على سماع رواياته كبير جداً. فنهنئه ونتمنى له كل نجاح وتوفيق»[٤٧]

الا انه لم يلبث بعد ذلك غير قليل ، اذ عاجلته المنية ، في اوج نجاحه في تونس ، ذلك النجاح الذي كان يأمل في ان يعوض به ما خسره في القاهرة، في ايام البؤس . ونعته الاهرام الى قرائها :

« جاء من تونس نعي المرحوم المأسوف عليه سليمان القرداحي المشهور بيننا ببراعته في فن التمثيل .

توفي رحمه الله في تونس بعد ما صرف هناك مدة طويلة في تمثيل الروايات العربية حتى حاز ثقة الجميع ، ونال وسام الافتخار من باي تونس ، والمكافأة المالية من حكومة تلك البلاد . وكانت وفاته في ٥ الجاري ، فاحتفل بدفنه احتفالاً كبيراً ، رحمه الله وعزّى ذويه عن فقده »[٤٨] .

وقد استطعنا ان نلتقط من اخباره المتفرقة اسماء بعض الممثلين والممثلات الذين عملوا معه ، مدة نشاطه التمثيلي ومنهم :

الشيخ سلامة حجازي ، الشيخ محمود ، الشيخ علي سويلم ، مراد رومانو ، محيي الدين، محمد واصف ، محمد عزت ، سليمان الحداد ، احمد ابو العدل، حسن الانبابي، محمد بسيوني ، علي وهبي ، الشيخ حسن المصري ، اسكندر صيقلي ، الشيخ محمد الكسار ، محمد فريد، الشيخ محمد الاسكندراني ، محمد ناجي ، احمد فهيم الفار ، حنينة ، لبيبة مانللي، نزهة ، كاترين ، المغنية ليلى ، استير ، لونا ، ماري سماط ، ملكة سرور ، المظ ، جميلة سالم .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) توفيق حبيب – تاريخ التمثيل العربي – المقال الثامن – مجلة الستار ١٩٢٧ – ١٩٢٨ .
(٢) الاهرام – العدد ١٣٤٢ – ١٠ من مارس ١٨٨٢ .
(٣) « – « ١٣٦٩ – ١٣ « ابريل « .
(٤) « – « ١٣٧٢ – ١٦ « « « .
(٥) « – « ١٣٧٦ – ٢٢ « « « .
(٦) « – « ١٣٧٨ – ٢٥ « « « .
(٧) « – « ١٣٨٢ – ٢٩ « « « .
(٨) « – « ١٣٨٤ – ٢ « مايو « .
(٩) « – « ١٤٠٠ – ٢٢ « « « .
(١٠) « – « ١٤٠٤ – ٢٦ « « « .
(١١) « – « ٢٣٣١ – ٢١ « سبتمبر ١٨٨٥ .
(١٢) « – « ٢٣٥٢ – ٢٧ « اكتوبر « .
(١٣) « – « ٢٣٥٦ – ٣١ « « « .
(١٤) تجد اخبار هذه الحفلات في الاعداد التالية من الاهرام :
٢٣٨١ ، ٢٣٨٤ ، ٢٣٨٦ ، ٢٣٨٧ ، ٢٣٩٠ ، ٢٣٩٣ ، ٢٣٩٨ ، ٢٤٠٠ ، ٢٤٠٣ ، ٢٤٠٦ ، ٢٤٠٨ .
(١٥) الاهرام – العدد ٢٤٦٤ في ١٠ من مارس ١٨٨٦ .
(١٦) راجع الاعداد التالية من الاهرام :
٢٤٧٠ ، ٢٤٧٣ ، ٢٤٧٦ ، ٢٤٧٧ ، ٢٤٨٣ ، ٢٤٨٦ ، ٢٤٨٩ ، ٢٤٩٨ ، ٢٥٠٢ .
والمقتطف عدد ابريل ١٨٨٦ – ص ٤٤٠ .
(١٧) الاهرام – العدد ٢٦٥٨ – الجمعة ٢٩ من اكتوبر ١٨٨٦ .
(١٨) تجد اخبار هذه الحفلات في الاعداد التالية من الاهرام :
٢٦٨١ ، ٢٦٩٠ ، ٢٦٩٣ ، ٢٦٩٩ ، ٢٧٠٥ ، ٢٧١٠ .
(١٩) راجع الاعداد التالية من الاهرام :
٢٧١٤ ، ٢٧١٩ ، ٢٧٢٦ ، ٢٧٢٩ ، ٢٧٣٢ ، ٢٧٣٥ ، ٢٧٣٨ ، ٢٧٤٠ ، ٢٧٤٤ ، ٢٧٤٩ .

(٢٠) الاهرام – العدد ٢٧٥٦ – ٢٦ من فبراير ١٨٨٧ .
(٢١) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٢٧٥٧ – ٢٨٠١ . وقد تحققنا من ذلك في سجلات الاوبرا الخديوية لسنة ١٨٨٧ .
(٢٢) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٢٨٠٩ – ٢٨٤١ .
(٢٣) الاهرام – العدد ٢٨٧٤ – الجمعة ٢٢ من يوليو ١٨٨٧ .
(٢٤) » – » ٢٨١١ – » ٦ من مايو » .
(٢٥) » – » ٣١٠٤ – ٣٠ من أبريل ١٨٨٨ .
(٢٦) » – » ٣٢٧٠ – ١٦ » نوفبر » .
(٢٧) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٣٢٧٠ – ٣٣١٨ .
(٢٨) » » » » » ٣٣٣٦ – ٣٣٥٤ .
(٢٩) » » » » » ٣٣٥٨ – ٣٣٨٢ .
(٣٠) الاهرام – الاعداد ٣٣٨٩ ، ٣٣٩٣ ، ٣٤٠٤ .
(٣١) » – العددان ٣٤٧٩ ، ٣٤٩٦ .
(٣٢) » – العدد ٤١٦٧ – ٧ من نوفبر ١٨٩١ .
(٣٣) تراجع اخبار هذه الفرقة في الاعداد التالية من الاهرام :
٤٢٧٨ ، ٤٢٨٣ ، ٤٢٨٤ ، ٤٢٨٨ ، ٤٢٩١ ، ٤٣٠٢ ، ٤٣٠٧ ، ٤٣٠٨ .
(٣٤) الاهرام – العدد ٤٦٣٣ – ٣ من يونيو ١٨٩٣ .
(٣٥) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٤٦٥٠ – ٤٧٠٨ .
(٣٦) » » » » » ٤٧٢٣ – ٤٨٠٦ .
(٣٧) » » » » » ٤٨١٧ – ٤٨٩١ .
(٣٨) الاهرام – العدد ٤٩٠٣ – ٢٧ من أبريل ١٨٩٤ .
(٣٩) » – » ٥٠١٢ – ٦ من سبتمبر ١٨٩٤ .
(٤٠) » – » ٥٠٣٤ – ٤ من أكتوبر ١٨٩٤ .
(٤١) » – » ٥٠٤٣ – ١٥ » » » .
(٤٢) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٥٠٤٠ – ٥٣٤٢ .
(٤٣) الاهرام – العدد ٥١٧٦ – ٢٣ من مارس ١٨٩٥ .
(٤٤) في اعداد متفرقة بين ٥٩٢٢ – ٧٩٠٠ .
(٤٥) » » » ٥٤٢٥ – ٥٦٣٨ .
(٤٦) اخبـــار فرقته في هـــذه الفترة منثورة في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٨٢٤٨ – ٨٩٤٠ .
(٤٧) الاهرام – العدد ٩٣٨٩ – الخميس ٤ من فبراير ١٩٠٩ .
(٤٨) » – » ٩٤٧١ – الجمعة ١٤ من مايو » .

الفصل الخامس

القبّاني في مصر – (١٨٨٤ – ١٩٠٠)

١

تركنا القباني في دمشق ، وقد بلغ به التذمر اشده ، وانهالت عليه شتائم الموتورين الحاسدين ، حتى اصبح اسمه موضوع تندر مؤلفي الاغاني الشعبية ، والازجال العامية .

وتذكر المراجع[1] ، انه عندما يئس من صلاح حال التمثيل في دمشق ، وامضته حملات الحساد ، كتب الى صديق له في الاسكندرية ، هو التاجر السوري الاصل، سعدالله حلابه[2]، يستطلع رأيه في الشخوص الى الاسكندرية، ليستأنف نشاطه التمثيلي ، في بيئة جديدة ، تقدر فنه حق قدرة . فشجعه صديقه هذا على الحضور فشد رحاله الى مصر ، واصطحب معه بعض افراد فرقته[3] .

وقد سجلت الاهرام ، نبأ قدومه فقالت :

« قدم الى ثغرنا من القطر السوري ، جوق من الممثلين للروايات العربية، يدير اعماله حضرة الفاضل الشيخ ابي خليل القباني الدمشقي ، الكاتب المشهور والشاعر المفلق . وقد التزم للعمل قهوة الدانوب ، المعروفة بقهوة سليمان بك رحمي ، في جوار شادر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من مهرة المتفننين في

ضروب التمثيــل واساليبه ، وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين ، تروق لسماعهم الآذان وتنشرح الصدور . فنحث ابناء الجنس العربي على ان يتقدموا الى عضد المشروع ، بما تعودوا من الغيرة . والتمثيل سيبتدأ به هذه الليلة ، غرة رمضان المبارك عند الساعة الثانية بعد الغروب (الساعة ٩ افرنجية مساء). وسيتتالى في كل ليلة حتى نهاية الشهر . واول رواية تشخص « انس الجليس »، وهي بديعة مسرة ، واوراق الدخول تباع في باب المحل باثمانها المعينة ، وهي ٥ فرنكات للدرجة الاولى ، و ٢ للدرجة الثانية ، و ١ للدرجة الثالثة . وهي قيمة زهيدة في جنب الفوائد المكتسبة »[٤] .

وشهد احمد شفيق باشا احدى حفلات هذه الفرقة، في ايامها الاولى وسجل لنا رأيه فيها ، قال في مذكراته :

« قدمت الى الاسكندرية يومئذٍ فرقة تمثيل عربية برئاسة الشيخ خليـل القباني فذهبت في ليلة ٢٦ يونيه الى المسرح، وكانت الرواية «نكران الجميل»، فاعجبني التمثيل، واغتبطت بالاخص لان فرقة عربية تعنى بهذا الفن الجميل»[٥].

وقد مثل القباني في الاسكندرية ، في « قهوة الدانوب » ومسرح «زيزنيا» زهاء ٣٥ حفلة ، قدم فيهـا مسرحيات : « انس الجليس » و « نفح الربى » و « عفة المحبين او ولادة » و « عنتر » و « ناكر الجميل » و « الامير محمود وزهر الرياض » و « الشيخ وضاح ومصباح وقوت الارواح » وجميعهـا من تأليفه ، و « الخل الوفي » التي ترجمهـا محمد المغربي عن الفرد دي موسيه ، و « عايدة » التي ترجمها سليم النقاش عن الايطـالية [٦] . وكان يتبع بعض المسرحيـات ، بفصول مضحكة كفصل « الصيدليه » وفصول اخرى من التمثيل الايمائي (البانتوميم) .

ومثل مساء السبت ٩ من اغسطس (آب) ١٨٨٤، مسرحية «عنتر العبسي» في مسرح « زيزنيا » ، وغنى في ختامها المطرب المعروف عبده الحمولي[٧] .

٢

ثم انتقل الى القاهرة ، واستأجر مسرح « البوليتياما » للتمثيل . وفي مساء الخميس ٢٣ من اكتوبر (تشرين الاول) افتتح موسمه فيها بمسرحية « انس الجليس ». وقام بعد التمثيل فارس نمر ، محرر المقتطف ، والقى خطبة بيّن فيها اثر التمثيل في ترقية المجتمع[٨] . ومثّل في هذا المسرح ، عدا بعض مسرحياته السابقة ، مسرحية « لباب الغرام او متريدات » وهي مقتبسة عن راسين[٩] ، « وحمزة المحتال » من تأليفه [١٠] . وبعد ان مثّل فيه زهاء عشرين حفلة بين يوم الخميس ٢٣ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٨٤ ويوم الجمعة ٢٠ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، انتقل الى الاوبرا ، واستهل تمثيله فيها بمسرحية « انس الجليس » وذلك في يوم الجمعة ٩ من يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥[١١] ، ومثّل فيها خلال هذا الشهر ١٥ حفلة ، اشترك عبده الحولي في عشر منها [١٢] .

ثم انتقل من الاوبرا الى مسرح « البوليتياما » في القاهرة ، ومثّل فيه بين ٧ من فبراير (شباط) ١٨٨٥ و ١٩ من مارس (آذار) [١٣] .

ثم توجه الى الاسكندرية ، ومثّل في «البوليتياما » زهاء سبع حفلات بين ٢٩ من مارس (آذار) و ٤ من ابريل (نيسان) ، ومثّل فيها مسرحيتين جديدتين ، بالاضافة الى بعض مسرحياته القديمة ، وهما « عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة » و« الانتقام » [١٤] .

٣

ثم اعلنت الاهرام ، خبر عودته الى دمشق ، قالت :

« يبارحنا اليوم الى دمشق حضرة الفاضل الشيخ ابي خليل قباني وفريقه . وعلمنا انه سيعود الينا عما قليل ولديه فريق منظم من خيرة المشخصين والمشخصات ، وذوي الاصوات الرخيمة . فنتمنى له بلوغ مآربه ونوال شأو مقاصده »[١٥] .

وفي اواخر اكتوبر (تشرين الاول) عاد الى الاسكندرية بفرقته الجديدة ، ونشرت الاهرام خبر هذه العودة :

«عاد الى قطرنا على الوابور الفرنسوي جناب الفاضل الشيخ ابي خليل القباني الدمشقي يصحبه جوقه العربي المنظم ، لكي يأخذ في ادارة التمثيل بين مصر والاسكندرية . فنهنئهم بسلامة الوصول ونسأل لهم التوفيق »[١٦]

وافتتح موسمه بعد عودته من سورية ، في مسرح قهوة الدانوب، بمسرحية جديدة هي : « مجنون ليــلى » وذلك مساء الخميس ١٢ من نوفمبر (تشرين الثاني) [١٧] .

واستمر في التمثيل على هذا المسرح، حتى يوم الثلاثاء ١٧ من نوفمبر (تشرين الثاني)[١٨] . ثم غادر الاسكندرية الى القاهرة ، حيث مثل على مسرح حديقة الازبكية ابتداء من مساء الاثنين ٢٣ من نوفمبر (تشرين الثاني) مسرحية « مجنون ليلى » . واستمر على هذا المسرح حتى ١٢ من ديسمبر (كانون الاول)[١٩]. ثم غادر القاهرة الى طنطا . ومثل فيها بين ٤ من مارس (آذار) ١٨٨٦ و ٢١ من ابريل (نيسان) [٢٠] . ثم انتقل الى المنصورة ، ومثل فيها فترة من الزمن [٢١] .

٤

ثم سافر الى دمشق للمرة الثانية . وعاد منها في اواخر اغسطس (آب) ١٨٨٧ [٢٢] وظل بعد ذلك يتنقل بين المدن والاقاليم وانقطعت اخباره عنا ، مدة من الزمن .

ثم تتصل اخبـاره ثانية ، اذ يعود الى الاسكندرية ، ليمثل على مسرحه المحبوب « تياترو قهوة الدانوب » .

واستمر في التمثيل على هذا المسرح، حتى ٢٩ من مايو (ايار). وكان معه اثنـاء ذلك شاب يدعى (ابو الخير) ، كان يؤدي فصول التمثيل الايمــائي (البانتوميم) عقب انتهاء المسرحية [٢٣] .

ثم انتقل الى طنطا ، واخذ يمثل فيها ثلاثة ايام في الاسبوع ، في مسرحه الخاص [٢٤] . وعاد الى القاهرة ، واخذ يمثل فيها على مسرح خاص اعده في اول شارع عبد العزيز. واستمر تمثيله فيها من ٢٥ من سبتمبر (ايلول) ١٨٨٩ الى ٢ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٠ [٢٥] .

ثم تجول بين مدن الاقاليم. وانقطعت عنا اخباره فترة طويلة، لعله عاد فيها الى دمشق . وعاد بعد ذلك الى القاهرة ، حيث مثّل في اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٩٤ [٢٦] بعض مسرحياته .

ثم نلتقي به في طنطا ، حيث يمثل على مسرحه الخاص بين ١٨ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، و ١٧ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٥ [٢٧] .

ثم يعود الى القاهرة، ويمثل في «التياترو المصري» بين ٢٥ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٥ و ١٤ من فبراير (شباط)[٢٨] . ثم تنقطع عنا اخباره لتعود الينا في الاسكندرية، حيث يمثل على «مسرح القرداحي» ابتداء من يوم الخميس ٢٦ من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩٦ ، حتى يوم الاحد ١٣ من ديسمبر (كانون الاول) [٢٩] .

٥

ثم يعود الى القاهرة ، ليمثل في المسرح الذي بناه له عبد الرازق عنايت ، احد مفتشي وزارة المعارف آنذاك ، من ماله الخاص . وقد ذكر احد الكتّاب خبر هذا المسرح قال :

« ثم جاء المرحوم الشيخ ابو خليل القباني من الشام الى العاصمة ، وانشأ جوقة تمثيلية كبرى برئاسته. فلم يجد امامه من يمده بالمال والنصيحة والادارة، غير المرحوم عبد الرازق بك عنايت . الذي شيد بماله مسرحاً كبيراً بالعتبة الخضراء . وانفق على تأليف الجوقة بسخاء ، لا يؤثر عن غير المغرمين بالفنون الجميلة وعارفي قدورها . وقد ضمت تلك الجوقة كبار الممثلين اذ ذاك . امثال المرحوم احمد افندي ابو العدل والممثلة المطربة الشهيرة السيدة لبيبه مـــالي

والممثلة المجيدة السيدة مريم سماط. والمرحومين سليمان افندي قرداحي وسليمان افندي حداد وغيرهم »[٣٠] .

وبدأ نشاطه على هذا المسرح ، في يناير (كانون الثاني) سنة ١٨٩٧ وتجول اثناء ذلك بين القاهرة والاسكندرية والمنيا والفيوم وبني سويف [٣١]. الا انه فجع باحتراق هذا المسرح الجديد . واصابته بعد ذلك خصاصة . فعاد الى دمشق ثانية .

وانقطعت عنا اخباره في القاهرة ، منذ شهر مايو (ايار) سنة ١٩٠٠[٣٢] . وقد حفظت لنا مريم سماط ، احدى ممثلات هذه الفرقة، في اواخر ايامها اخبار هذا المسرح الجديد ، قالت :

« رجعنا الى مصر ، وكان قد سبقنا اليها ابو خليل القباني . وكان المرحوم عنايت بك قد كره من القرداحي طمعه ، فبنى للقباني مرسحاً بسوق الخضار ، فانتقل الجوق باجمعه الى القباني، وكانت معه المغنية الشهيرة السيدة ملكة مرور. فاجتهد القباني اجتهاداً فائقاً ووضع الحاناً جديدة غاية في الابداع . فارسل الشيخ سلامة حجازي محمود افندي رحمي ، الاستاذ الموسيقي المشهور ، لينضم الى جوقة القباني ، ليأخذ الالحان ، ويعرف ضربها وتوقيعها . فقام بما كلف به قياماً مرضياً .

قمنا الى المنيا بعد ستة شهور. وكان المرحوم عنايت بك قد احيل في ذلك الوقت الى المعاش ، فجال معنا بجولة مباركة . الا انه لم يكمل حظنا ، اذ جاءنا خبر احتراق التياترو بمناظره . فرجع عنايت بك ، فوجده رماداً . فعدنا الى القاهرة، وانحل الجوق لانه لم يجد مرسحاً معداً للتمثيل ، وسافر القباني الى سوريا . وكان قد اصابته خصاصة وادقاع ، فباع منزله ، وكان منزلاً كبيراً في الشام . فلما استقر به المقام ، عطفت الهيأة الحاكمة عليه وردت اليه ثروته ، وعينت له راتباً يقوم بأوده، حتى مات يبكيه الادب والموسيقى والتمثيل»[٣٣].

اعتزل القباني الحياة والناس ، بعد عودته الى دمشق ، الى ان وافاه رسول احمد عزت باشا العابد، ودعاه الى الاستانة للمثول بين يدي السلطان . فشخص

اليها ، ومكث فيها مدة من الزمن ، ثم عاد الى دمشق ، بعد ان خصص له راتب شهري من خزينة الدولة ، يكفيه وافراد اسرته [٣٤]. وظل على ذلك، الى ان وافاه رسول القدر. كان ذلك في التاسع عشر من شهر ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٢ [٣٥] .

وبعد ، فهذا ما عثرنا عليه في اخبار مسرح القباني في مصر . وقد آن وقت الحديث عن موهبته في الموسيقى والتمثيل ، ليتسنى لنا ان نتصور مدى الخدمات التي اداها للمسرح العربي .

لقد اعترف اكثر الذين كتبوا عن ابي خليل ، بأنه كان موسيقياً بارعاً . وقد ذكرنا آنفاً ان الشيخ سلامة حجازي كان يرسل اليه ممثليه ، ليتلقوا عنه الالحان ، ويتعلموها وينقلوها الى مسرحه .

وقد نقل لنا خليل مطران ، شهادة علمين من اعلام الموسيقى والغناء فيه ، قال :

« وقد سمعت من نادرتي زمانهما المرحومين عبده وعثمان ، انه على توسط صوته كان اكبر اساتذة الموسيقى علماً وانشاءً وبراعة ايقاع » [٣٦] .

وقد شهد فيه تلميذه الموسيقي كامل الخلعي ، مثل هذه الشهادة [٣٧] .

٦

هذان رأيان في مقدرته الموسيقية ، وبقي ان نستمع الى احد اساتذة التمثيل [٣٨] يحدثنا عن مسرحه ومسرحياته ، قال :

« ففي دمشق الشام ، قام مسلم عريق في اسلامه هو الشيخ احمد ابو خليل القباني، يضع مسرحيات عربية مقتبسة مواضيعها وحوادثها من التاريخ العربي، ويؤديها فوق المسرح ، بعد ان شحنها بالوان من الانشاد الفردي والاجماعي ، والرقص العربي السماعي... » [٣٩]

الى ان يقول :

« على ان القباني لم يأت بجديد من حيث قالب المسرحية واقسامها . فهو في هذا كسابقيه ، متبع لا مبتدع ، يصب على قالب المسرحية الغربية ، كما انتهت اليه اواسط القرن الماضي، كما ان نصيب شخوص مسرحياته من التحليل النفسي ضئيل ومضطرب .

وانما الجدة ، فيما اعتقده ، هي انه كان يقتبس مواضيعه من حوادث التاريخ العربي ، وبما ورد في كتب الاخبار، وفي اساطير «الف ليلة وليلة» ، مع ابتداع بعض الحوادث ، التي تساعد على اظهار الموضوع ، وتمهد له وتحسن خاتمته ، وبهذا جاءت هذه المسرحيات ، في حبكة ضعيفة ، وسياقة ساذجة ، اذا قيست بالمسرحيات المعربة او المترجمة .

وفي هذه المسرحيات جدة في الاسلوب ، فهو فيها افصح عبارة « وابين عربية » من اسلوب المسرحيات السابقة ، واكثر حمولة من السجع والزركشة البيانية ، إلا ان السياقة اللغوية كانت تنتقل بين النثر والنظم بلا قيد ولا شرط . كما هي الحال في مسرحيات النقاش ومن نهج نهجه . وكان المؤلف يرمي بهذا الى ان يقيم بين المسرحية الناشئة الدخيلة ، وبين الوان الادب العربي ، القديمة والاصيلة ، وشائج قربى ، ولو في الاسلوب والمظهر .

وفوق هذا و ذاك ، فإن دعامة هذه المسرحيات لم تكن مقصورة على مقومات فن التمثيل فحسب ، بل تجاوزتها الى صميم الموسيقى والرقص ، فقد استقام خلط الكلام بالغناء ، على حال اتم وابرز مما ورد في المسرحيات الاولى . كما انه افسح مجالاً لنوع من الرقص العربي الاجماعي القائم على السماع . وربما كان القباني هو مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة Oprette في المسرح العربي ».

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) منها كتاب « الموسيقي الشرقي » لكامل الخلعي (ص ٣٨) ، ومقال ابراهيم كيلاني في مجلة « المعلم العربي » (العدد الاول - يناير ١٩٤٨ ص ٤٩) ، ومقال حسني كنعان في مجلة « الرسالة » (عدد ٨١١ في ١٧ من يناير ١٩٤٩)، ومقال ادهم الجندي في جريدة « الفيحاء » السورية (عدد ٣٤٠ في ١١من يوليو ١٩٥٢) .

(٢) هو تاجر سوري الاصل ، حمي المولد ، كانت له في الاسكندرية تجارة واسعة . وكانت له شركة بواخر . وقد قرأنا عنه اخباراً كثيرة في جريدة الاهرام . وقد اصهر ابناؤه الى الاسرة الحاكمة السابقة في مصر ، وما تزال ذريته فيها تتمتع بجاه عريض وثراء واسع .

(٣) يذكر ذلك ابراهيم كيلاني في مقاله آنف الذكر ص ٥٠ . ويخالفه فيه حسني كنعان . والذي نراه ، ان القباني اصطحب جوقه معه ، وقد ذكرت الاهرام ذلك ، كما انه بدأ التمثيل في الاسكندرية، في اليوم الثاني لوصوله ، ولا يتيسر له ذلك ، بطبيعة الحال ، الا اذا كانت فرقته معه. وقد اكد ذلك الاستاذ ادهم الجندي في كتابه « اعلام الادب والفن » (دمشق ١٩٥٤) ، وذكر اسماء اعضاء هذه الفرقة ، والادوار التي كانوا يقومون بتمثيلها (ص ٢٥٢ — ٢٥٤) .

(٤) الاهرام — العدد ١٩٧٤ — ٢٣ من يونيو ١٨٨٤ (٢٩ شعبان ١٣٠١ هـ) .

(٥) احمد شفيق باشا — « مذكراتي في نصف قرن » — ج ١ ص ٢٨٤ .

(٦) نجد اخبار هذه الحفلات منثورة في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ١٩٧٤ (٢٣ من يوليو) والعدد ٢٠٣٤ (٧ من اكتوبر ١٨٨٤) .

(٧) الاهرام — العدد ٢٠١٣ — الجمعة ٨ من اغسطس ١٨٨٤ .

(٨) « — « ٢٠٤٩ — ٤ من اكتوبر ١٨٨٤ .

(٩) مثلها يوم الاحد ٢٦ من اكتوبر ١٨٨٤ (الاهرام العدد ٢٠٥١ في ٢٧ من اكتوبر) واعاد تمثيلها بعد ذلك عدة مرات .

(١٠) مثلها يوم الاثنين ٣ من نوفمبر (الاهرام العدد ٢٠٦٣ — ٤ من نوفمبر) ، واعاد تمثيلها بعد ذلك مرات عديدة .

(١١) الاهرام — العدد ٢١١٣ — ١٠ من يناير ١٨٨٥ .

(١٢) كانت هذه الحفلات ابتداء من يوم الجمعة ٩ من يناير وانتهت يوم الخميس ٢٩ منه. وقد تحققنا من ذلك في سجلات الاوبرا .

(١٣) في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٢١٣٨ (٩ من فبراير ١٨٨٥) والعدد ٢١٧٤ (٢٤ من مارس) .

(١٤) الاهرام في اعداد متفرقة بين ٢١٨٢ — ٢١٨٥ .

(١٥) الاهرام — العدد ٢١٨٥ — الخميس ١٩ من ابريل ١٨٨٥ .

(١٦) الاهرام – العدد ٢٣٥٢ – ٢٧ من اكتوبر ١٨٨٥ .
(١٧) « – « ٢٣٦٧ – ١٣ « نوفمبر « .
(١٨) « – « ٢٣٦٧ – والعدد ٢٣٦٩ .
(١٩) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٢٣٧٧ – ٢٣٩٣ .
(٢٠) « « « « « « ٢٤٦١ – ٢٤٩٤ .
(٢١) الاهرام – العدد ٢٥٢٥ – ٢٢ من مايو ١٨٨٦ .
(٢٢) « – « ٢٩٠٦ – ١ من سبتمبر ١٨٨٧ .
(٢٣) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٣٤٠٨ – ٣٤٢٩ .
(٢٤) الاهرام – العدد ٣٤٧٢ – الخميس ١٨ من يوليو ١٨٨٩ .
(٢٥) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٣٥٢٤ – ٣٦١٠ .
(٢٦) « « « « « « ٥٠٣٣ – ٥٠٥٢ .
(٢٧) « « « « « « ٥٠٥٢ – ٥١٢٢ .
(٢٨) « « « « « « ٥١٣١ – ٥١٤٦ .
(٢٩) « « « « « « ٥٦٨٠ – ٥٦٩٤ .
(٣٠) جورج طنوس – « الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه » – ص ٣٦ .
(٣١) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٦٦٣٠ (الاربعاء ١٠ من يناير ١٩٠٠) والعدد ٦٧٣٣ (الاربعاء ١٦ من مايو ١٩٠٠) .
(٣٢) الاهرام – العدد ٦٧٣٣ .
(٣٣) مريم سماط – مذكرات ممثلة – المقال الخامس – الاهرام العدد ١١٤٧٨ ، في ٦ من سبتمبر ١٩١٥ .
(٣٤) حسني كنعان – مجلة الرسالة العدد ٨٤٧ ص ١٣٩٨، وادم الجندي – جريدة الفيحاء في ١٢ من يوليو ١٩٥٢ .
(٣٥) يذكر الاستاذ ادم الجندي ان القصيدة المكتوبة على شاهد قبره تؤرخ وفاته في غرة شوال ١٣٢١ هـ . الموافق ليلة الاربعاء ٢١ من يناير ١٩٠٣ .
(٣٦) قسطندي رزق – « الموسيقى الشرقية » ج ١ ص ١٣٢ .
(٣٧) كامل الخلعي – « الموسيقي الشرقي » – ص ١٣٩ .
(٣٨) الاستاذ زكي طليمات ، في مقاله « كيف دخل التمثيل بلاد الشرق » ـ مجلة الكتاب ـ العدد الرابع من السنة الاولى (فبراير ١٩٤٦) ، ص ٥٨٥ ـ ٥٨٦ . وتجد هذا الرأي نفسه في مقال نشره الاستاذ طليمات في مجلة الهلال ـ عدد ابريل ١٩٣٩ .
(٣٩) لعله يعني بذلك رقص السماح . وهو فن باصول ، يرجع تاريخه الى عهد بعيد ، وقد بعثه في القرن السادس للهجرة الشيخ عقيل المنبجي . وقد كان عالماً بالايقاع وضروبه واوزانه . مما ساعده على احياء هذا الفن العربي الاصيل . وقد توارثه عنه السوريون ، واشتهر به في القرن الماضي في مدينة حلب الشيخ احمد عقيل (توفى ١٩٠٢) وعنه اخذه تلاميذه ومن اشهرهم القباني . (راجع « خطط الشام » لكرد علي ج ٤ ص ١١١) .

الفصل السادس

جوق اسكندر فرح -- (١٨٩١ – ١٩٠٩)

١

المراجع التي تتحدث عن نشاط اسكندر فرح في فن التمثيل ، قليلة ومضطربة . واخبارها متناقضة ، علاوة على نقصها واضطرابها .

تروي المراجع ، انه كان قبل حضوره الى مصر ، معاوناً لمأمور دائرة الاجراءات بمركز ولاية سورية . وكلفه مدحت باشا بان يؤلف فرقة للتمثيل:

« وسمح له بان يزاول عمله في وظيفته مدة ساعة كل يوم ليباشر بقية النهار تدريب الممثلين على العمل ، فاتفق مع المرحوم احمد ابي خليل القباني ، الملحن المشهور ، واستأجرا بجنينة « الافندي » بباب توما ، من احياء المدينة ، مكاناً فسيحاً ، مثلا فيه اولاً رواية « عائدة » . وامد الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين الف قرش من عملة دمشق ، لتشتري به ملابس للممثلين وغيرها ، فاقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة واستمر اقبال الناس عليها ، على تكرار تمثيلها ، حتى اخذ ابو خليل واسكندر فرح يفكران في ايجاد روايات اخرى ، نزولاً على رغبة الوالي ، وما كادت الفرقة تمثل رواية « ابي الحسن » حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا ، لظهور هارون الرشيد على المسرح على شكل ابي

الحسن المغفل ، ورفعوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة ، فاصدرت ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربي من سوريا »[٢] .

« وكان عبده الحمولي في هذه الاثناء ، نازلاً بدمشق ، تبديلاً للهواء فنصح لهما بان يحضرا بفرقتهما الى مصر ، مرتع الحرية ، لا تلزم الممثل او الكاتب فيها تبعة . فشخص الجوق الى مصر سنة ١٨٨٣[٣] ، باسم جوق ابي خليل ، واخذ يتنقل مدة احد عشر شهراً بين القاهرة والاسكندرية وطنطا ، واستقر اخيراً في مصر ، يزاول فيها التمثيل مدة خمس سنين متوالية . وكان اسكندر فرح مختصاً بتعليم التمثيل ، وكان ابو خليل مختصاً بالغناء والتلحين »[٤] .

واول خبر يقابلنا في مصر عنه ، هو اعلان لفرقة القباني جاء فيه :

« وهنا نسأل حضرات الذين اخذوا تذاكر اشتراك لحضور الليالي الخمس ، ان لا يدفعوا قيم الاشتراك الا ليد جناب الخواجا اسكندر فرح امين صندوق الفريق »[٥] .

٢

وبقي اسكندر مديراً لفرقة القباني ، الى ان انفصل عنه ، واستقل بفرقة خاصة واتفق مع والد الممثلة مريم سماط ، وكان يحترف تجارة الجواهر والحجارة الكريمة ، على بناء مسرح يديره اسكندر باسمه ، ويكون لسماط هذا نصيب من الارباح ، مقابل دفعه نصف ما يحتاج اليه المسرح من نفقات . وتعاقدا بحضور المحامي الاديب اسماعيل عاصم . والف اسكندر فرقة كانت تضم الممثلتين مريم وهيلانه سماط ، ونفراً من مشاهير الممثلين ، ومنهم احمد ابو العدل واحمد فهيم واحمد فهمي وعمر فائق ومحمود حبيب .

وبدأت الفرقة عملها في رمضان (ابريل) من عام ١٨٩١ ، وكان الاقبال عليها عظيماً ، وادخل اسكندر على المسرح بعض الاصلاحات ، واستكتب

بعض كبار الكتّاب . واراد اسكندر بعد هذا النجاح ان يستقل بالمسرح ، ففسخ العقد الذي كان بينه وبين شريكه [٦] .

وقد حفظت لنا «الاهرام» بعض اخبار هذا المسرح الجديد ، فجاء فيها :

«لقد عني حضرة الاديب اسكندر فرح بتنظيم جوق عربي متقن، مؤلف من اشهر الممثلين والممثلات ، واختار لهم اشهر الروايات اتقاناً ، وافضلها موضوعاً، وشيّد مسرحاً جديداً في اول شارع عبد العزيز بالعاصمة. وسيشرع في غرة الاسبوع المقبل بتمثيل رواياته المذكورة »[٧] .

ومثّل في هذا المسرح « ملتقى الخليفتين » لعبده عيسوي[٨] ، يوم الاحد ٢٦ من ابريل (نيسان). ومثل فيه «عائدة»، «وابو الحسن المغفل»، «والامير ابو العلا » .

ثم انضم اليه الشيخ سلامة حجازي ، والممثل المعروف سليمان حداد واعلنت الاهرام ذلك :

« اعلن الجوق العربي الوطني بادارة اسكندر افندي فرح ، بانه عزم على تقديم عشرين رواية من خيرة الروايات ، التي لم يسبق تشخيص اكثرها . وذلك في التياترو الذي اقيم في شارع عبد العزيز . وانه قد انتظم في هذا الجوق المتمرن على العمل من مدة طويلة ، حضرة المطرب المبدع والمشخص المدهش، الشيخ سلامه حجازي، وحضرة الممثل المعروف سليمان افندي حداد، الذي سيعهد اليه المساعدة في تعليم وتمثيل الادوار المهمة .

اما ميعاد التمثيل ، فسيعين في اعلان آخر ، وبالنظر الى ما اشتهر للعموم من حسن ادارة مدير هذا الجوق ، وبراعة الممثلين فيه ، وخصوصاً حضرة المطرب الشيخ سلامه حجازي ، وحضرة الممثل الاديب سليمان افندي حداد ، فانا نؤمل اقبال الجمهور عليه والرضى عن ادارته وتمثيله »[٩] .

وقد ساعده في هذه الاثناء ، علي شريف باشا ، رئيس مجلس شورى القوانين ، على اصلاح مسرحه ، واعداده اعداداً جديداً . وقد ذكر ذلك احمد شفيق باشا في مذكراته ، قال :

« كان علي شريف باشا مغرماً بالتمثيل والطرب . ومما يؤثر عنه ، انه كان كلما خرج للنزهة بالجزيرة ، ومر على جماعة من المطربين الجوالة ، يستدعيهم ويأمرهم بالغناء والعزف فيحضرته. وقد اسس مسرحاً خشبياً وطنياً بالقاهرة، في شارع عبد العزيز في ملكه ، بالقرب من العتبة الخضراء لتمثل فيه فرقة اسكندر فرح ، التي انضم اليها المطرب الشهير الشيخ سلامة حجازي . وفي يوم ٢٥ اغسطس قامت الفرقة بتمثيل رواية « تليماك» فنالت استحساناً عظيماً. وسرني ان يتقدم التمثيل في مصر »[١٠].

ومثل في هذه الفترة مسرحيات عدة منها « شقاء المحبين » التي ترجمها الشيخ نجيب الحداد عن « روميو وجوليت » لشكسبير .

وكان يمثل في يوم الاحد من كل اسبوع بكازينو حلوان [١١] .
ثم تنقل بين القاهرة والاسكندرية وحلوان والمنصورة والقاهرة ، واسيوط والمنيا والزقازيق ، واستمرت تنقلاته تلك بين ١٨٩٦ و ١٨٩٩[١٢] .

٣

وفي اواخر سنة ١٨٩٩ ، هدم مسرحه ، وبنى مكانه مسرحاً جديداً ، بالغ في اتقانه واضاءه بالنور الكهربائي . وزاد في معدات جوقه واكثر من الملابس....[١٣] وقد اوردت الاهرام خبر هذا المسرح الجديد ، قالت :

« مثلت في ليلة الاحد الماضي رواية « مطامع النساء » في الملعب الجديد بشارع عبد العزيز ، لحضرة الاديب اسكندر افندي فرح . اما الملعب فعلى ما يرام في النظام والاتقان ، وقد اعدت فيه المجالس النظيفة اللائقة لأكرم العائلات ، وزينت جدرانه بالزخارف والرسوم ، وانير بالانوار الكهربائية ، وتوفرت فيه المعدات التي تقر بها الابصار . واما الجوق فقد اجاد التمثيل فسر الحضور الكثيرين ، وحملهم على التصفيق لهم مراراً وكان حامل العلم حضرة المطرب الشهير والممثل البارع الشيخ سلامة حجازي[١٤] الذي احرز قصب السبق في هذا الفن »[١٥] .

وظل يمثل في هذا المسرح بانتظام ، وينتقل احيـــاناً الى مسرحه الخاص بطنطا او الى المنصورة[١٦] .

ثم سافر الى باريس ، لحضور مؤتمر المسارح والتمثيل ، واوردت الاهرام هذا الخبر ، قالت :

« سافر الى باريس حضرة الاديب اسكندر افندي فرح مـدير الجوق المصري ، لحضور مؤتمر المراسح والتمثيل ، الذي يعقد هنـاك ، فيرى منه ما يتحف به هذا الفن الجميل في القطر المصري . ولا يزال الجوق يوالي اعماله بادارة شقيقه حضرة الاديب قيصر افندي فرح ، فنتمنى لاسكندر افندي نجاحـــاً كبيراً وتقدماً لهذا الفن على يديه ، مكافأة لاعتنائه ونشاطه »[١٧] .

وظلت الفرقة تعمل على مسرحها في شارع عبد العزيز ، وظل الشيخ سلامة ينتقل بها من انتصار الى انتصار ، في حفلات متوالية منتظمة[١٨] ، حتى انفصل عنها في فبراير سنة ١٩٠٥ ، فكان انفصاله اول ضربة قوية توجه الى الفرقة لتهز كيانها هزة استمر اثرها حتى قضى عليها .

وكان الشيخ سلامة يتقاضى من اسكندر فرح ثلاثين جنيهاً مصرياً ، طوال مدة عمله معه ، وكان انفصاله على اثر خلاف وقع بينه وبين قيصر فرح ، شقيق اسكندر[١٩] .

٤

وبعد انشقاق الشيخ سلامة ، توقف اسكندر عن التمثيل مدة ، الى ان استجمع قوته ثانية ، والف فرقة جديدة كانت تضم الشيخ احمد الشامي وعزيز عيد وامين عطاالله وعلي يوسف واحمد محرم ومحمود كامـل . ومن السيدات : مـاري صوفان وابريز والماس استاتي . وكان يشرف على تدريب الممثلين ، الممثل المعروف رحين بيبس . واعلن اسكندر عن هذه الفرقة في الاهرام ، بعنوان : « نهضة جديدة للتمثيل »[٢٠] .

وافتتح عهده الجديد بمسرحية «الطواف حول الارض» التي مَسْرَحَها نجيب كنعان عن قصة لجول فرن، وذلك في يوم السبت ٤ من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٠٥ [٢١].

وقد اضطر الى الاقتصار على المسرحيات العصرية ، التي لا تقوم على عنصر الغناء فحسب ، وذلك لأن فرقته لم تكن تضم مطرباً يباري الشيخ سلامة في ميدانه .

وقدم في هذه الفترة عدا هذه المسرحية، مسرحية «الافريقية» ، و«الرجل المائل او شجاع فينيزيا » و «العواطف الشريفة » و « وبيعة بن زيد المكدم» ، و « ربيعة وعنترة » و « صاحب معامل الحديد » و « مــاري تيودور » و «الانتقام الدموي» و « ابنة حارس الصيد » و « عرابي باشا» و « شارلمان » و « الشرف والغرام » و « عجائب الاقدار » و « ضحية القسم » و « مكائد الغرام » .

ولم يكن باستطاعة فرقة اسكندر فرح مطــاولة فرقة الشيخ سلامة حجازي لما توفر لهذه الفرقة من المزايا العمليــة والفنية . وفي سنة ١٩٠٦ ، عاجلت المنية ماري صوفان الممثلة الاولى في فرقة اسكندر فرح ، فأغلق على اثر موتها ابواب مسرحه [٢٢] .

وقــد عثرنا على نقد وتقدير ، لبعض المسرحيات التي قدمهــا في هذه الفترة كتبه احد الادباء ، واليك بعض ما جاء فيه :

« ولقد دعينا في الاسبوع الفــارط الى هذا الملعب ليلتــين ، فشهدنا في احداهما تمثيل رواية « ماري تيودور » وفي الثانية « فاجعة الانتقام الدموي » لاول مرة من تمثيلها . فرأينا من براعة الممثلين واجادتهم في حسن التحدي ما حدا بنـــا الى الجزم بان هذا الفن قــد انتقل عندنا — والفضل لصاحب هذا الملعب — من طور طفوليته الى دور الحداثة ، فالصبوة فالشباب ، بسرعة لم تكن في الحساب . حتى كانت دموعنــا تتناثر اثناء التشخيص ، كأننا نشاهد الوقائع حال حدوثها . متأثرين إن فرحاً او ترحاً — تأثر اصحابها — وما ذلك

الا نتيجة الاجادة، التي كانت تُلبس المجاز ثوباً من الحقيقة، ينخدع له الوجدان وتتكهرب به شعائر الانسان . ولكن ساءنا في ختام الرواية الاخيرة ، ان المرأة التي كانت موضوع الاعتداء ، وملاك العزاء وعنوان الفضيلة ، وراموز الشجاعة الادبية ، ومظهر العطف والحنان ، قد اقدمت على الانتحار ، بعد انتقامها لنفسها وزوجها ووطنها من طاغية باغٍ زنيم . مع ان سر عارهـا المغصوبة عليه بعامل الشفقة ، اصبح بوفاة المجرم مكتوماً . واقدامها على قتله لم يكن بنظر العـدل والحق اثيماً . فلو كنا المؤلفين لهذه الرواية لأبقينـا – بحول الله وقوته – على حيـاة تلك العقيلة الفاضلة ، بطل روايتنا المجيد ، ومتعناها بدنيا عريضة وجاه واسع ، وعيش رغيد ، ثواباً لما قدمت ايديها ، وما الله بظلام للعبيد »[٢٣] .

وفي نوفمبر (تشرين الثاني) من هذه السنة ، استأنف التمثيل ثانية ، بفرقة جديدة ، جمع فيها ، عدا من ذكرنا من الممثلين ، حسن ثابت ومنسى فهمي ونجيب الريحاني[٢٤]. واستهل التمثيل بمسرحية «ابن السفاح» وذلك في يوم الجمعة ٢٢من نوفمبر (تشرين ثاني). وكانت المغنية توحيدة، تقدم بعض اغانيها، عقب التمثيل او بين الفصول . وكان يقدم في نهاية التمثيل بعض الافلام السينمائية . واستمر في التمثيل حتى صيف ١٩٠٧[٢٦] وانقطع عنه فترة من الزمن ، كان يؤجر فيهـا مسرحه للفرق المختلفة ، او يعرض فيه بعض الالعاب ، والمناظر السينمائية . وقدم في هذه الفترة ، عدا مسرحياته السابقة : « ابن السفـاح » و « عداوة الاميرين او عدل الخليفة » و « الولدين الشريدين » و « الارث المغتصب او الكابورال سيمون » و « لقاء المحبين » .

وكانت وفاة اخيه ومدير اعماله ، قيصر ، سنة ١٩٠٨ صدمة هائلة اوقفت سير اعماله ، وعطلت نشاطه وقتاً طويلاً .

وبعدها سار في اعماله ببطء . ثم الف فرقة جديدة[٢٧] ، استهلت اعمالها في اوائل فبراير (شباط) ١٩٠٩ ، واستمرت حتى اواخر مـارس (آذار) . وقدم في هذه الاثناء ، عدا بعض مسرحياته السابقة، مسرحية « الكونت دي كولانج »[٢٨].

ثم اخذ يؤجر مسرحه للفرق، التي ظهرت عقب توقف الشيخ سلامة حجازي عن التمثيل ، على اثر اصابته بالشلل . فشغلته « شركة التمثيل العربي » ، المؤلفة من افراد فرقة الشيخ سلامة، فترة من الزمن امتدت بين ٤ من ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٩ و ٢٤ من مارس (آذار) ١٩١٠ [٢٩] .

وفي سنة ١٩١١ استأجره « الجوق العربي الجديد » الذي الفه العكاشيون وكان يديره الياس فياض ، وذلك بين سبتمبر (ايلول) ١٩١١ ، وفبراير (شباط) ١٩١٢ [٣٠] .

وفي سنة ١٩١٣ ، الف اخوه توفيق ، فرقة جديدة ، دعاها «جوق حلوان العربي » ، واقتصر تمثيلها على حلوان ، وعاشت فترة قصيرة من الزمن [٣١] .

٥

هذه هي النهاية المؤلمة ، التي انتهى اليها اسكندر فرح . وقد ذهب نيفل باربر [٣٢] الى ان التمثيل لم يرتق على يديه ، وان الجمهور لم يتقدم تقدماً محسوساً ، اذ كان الغناء يلعب الدور الاول في اجتذابه الى المسرح . ويرى ان اسكندر فرح كان ينظر الى المسرح، على انه عمل تجاري محض، لا على انه رسالة فنية . ونحن ، وان كنا نوافق باربر على رأيه في نظرة اسكندر فرح الى المسرح ، نرى ان الفن التمثيلي ارتقى على يديه ارتقاء عظيماً . فقد خدم المسرح اثناء عمله مديراً لفرقة القباني ، كما خدمه عندما استقل بالعمل ، وقدم لنا الشيخ سلامة حجازي في اروع ادواره فترة تزيد على العشر سنوات . ثم قفز بالذوق المسرحي ، قفزة جديدة ، في طوره الاخير ، حين اخذ يقدم روائع المسرح العالمي ، دون الاعتماد على الغناء كعنصر اساسي في المسرحية . وحسبه فخراً انه استطاع اجتذاب نخبة من الادباء ليؤلفوا له المسرحيات ، او ليترجموها ومنهم : نجيب الحداد وفرح انطون وخليل مطران والياس فياض وخليل كامل وطانيوس عبده ، واسماعيل عاصم .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) هي مسرحية « ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد » لمارون النقاش .

(٢) « الموسيقى الشرقية » ج ٢ ص ١٧١ . ونجد مثل هذا الخبر في مجلة « الشفاء » العدد الثالث من السنة الاولى (يناير ١٩٠٦) . وفي مقالات ليفل بارير عن تاريخ المسرح العربي ، وقد نشرت في B. S. O. S. (١٩٣٥ – ١٩٣٧) وكذلك في عدد الاهرام الخاص – ص ٩٨ .

(٣) جاءت فرقة القباني الى مصر في ٢٣ من يونيو ١٨٨٤ .

(٤) « الموسيقى الشرقية » – ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ ، وعدد الاهرام الخاص ص ٩٨ .

(٥) الاهرام – العدد ٢٠١٣ – يوم الجمعة ٨ من اغسطس ١٨٨٤ .

(٦) مريم سماط – « مذكرات ممثلة » – المقال الرابع ، الاهرام – العدد ٦١٤٦٧ – في ٢٦ من اغسطس ١٩١٥ .

(٧) الاهرام – العدد ٤٠٠٥ – الجمعة ٢٤ من ابريل ١٨٩١ .

(٨) « – « ٤٠٠٦ – السبت ٢٥ « « « .

(٩) « – « ٤١٥٣ – ٢٢ من اكتوبر ١٨٩١ .

(١٠) احمد شفيق باشا – « مذكراتي في نصف قرن » – ج ٢ ص ٣١ .

(١١) الاهرام – في اعداد متفرقة بين ٤١٦٢ – ٥٥٠٠ .

(١٢) « – « « « « ٥٥٨٣ – ٦٥٩٤ .

(١٣) الهلال – السنة الثامنة (١٨٩٩) – ص ٢٢٢ .

(١٤) كان الشيخ سلامة حجازي معه طوال هذه المدة ، ابتداءً من اكتوبر ١٨٩١ .

(١٥) الاهرام – العدد ٦٦١٩ – ٢٦ من ديسمبر ١٨٩٩ .

(١٦) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٦٦٢٢ و ٦٧٧٨ .

(١٧) الاهرام – العدد ٦٧٧٨ – السبت ٧ من يوليو ١٩٠٠ .

(١٨) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٦٧٨٠ و ٨٠٤٤ .

(١٩) جورج طنوس – « الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه » – ص ٦ .

(٢٠) الاهرام – العدد ٨٣٧٣ – ٤ من اكتوبر ١٩٠٥ .

(٢١) « – « ٨٣٩٩ – ٣ « نوفمبر « .

(٢٢) عبد الرحمن صدقي – « المسرح العربي » – مجلة الكتاب عدد يناير ١٩٥١ ص ٤٦ .
(٢٣) سليم عنحوري – « مجلة الشفاء » – العدد الثالث من السنة الاولى – ينـــاير ١٩٠٦ ص ١٦١ ، ١٦٢ .
(٢٤) عبد الرحمن صدقي – المرجع المذكور في الهامش رقم ٢٢ – ص ٤٧ .
(٢٥) الاهرام – العدد ٨٧٢٢ – الخميس ٢٢ من نوفمبر ١٩٠٦ .
(٢٦) « – « ٨٨٨١ – ٥ من يوليو ١٩٠٧ .
(٢٧) « – « ٩٣٨٠ – ٢٥ « يناير ١٩٠٩ .
(٢٨) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٩٣٨٠ و ٩٤١٩ .
(٢٩) « « « « « « ٩٦٤٤ و ٩٧٣٥ .
(٣٠) « « « « « « ١٠١٩٠ و ١٠٣٢٧ .
(٣١) الاهرام – العدد ١٠٦٨٠ – السبت ١٩ من ابريل ١٩١٣ .
(٣٢) في بحثه الذي نشر في « مجلة مدرسة اللغات الشرقية والافريقية» بلندن (B. S. O. S.) (١٩٣٥ – ١٩٣٧) .

الفصل السابع

جوق الشيخ سلامة حجازي – (١٩٠٥ – ١٩١٤)

١

ولد الشيخ سلامة حجازي سنة ١٨٥٢ . وكان ابوه ، ابراهيم حجازي ، ملاحاً مشهوراً في رشيد . اما امه فبدوية من احدى القبائل العربية في مصر. وتلقى في حداثته مبادىء القراءة والكتابة ، في احد المكاتب ، ويقال انه حفظ فيه اكثر القرآن . واتصل في صباه بالمنشدين ، ورجال الطرق الصوفية ولقن عنهم فن الانشاد وفن الاذكار . وتعلق بالانشاد ، وما يتبعه من قراءة القرآن وترديد الاغاني والتواشيح الصوفية ، حتى برع فيها وطار صيته في الآفاق . وأخذ يتردد على حلقات الذكر ، ويقرأ القرآن في البيوت ، ويؤذن على مآذن المساجد في الاسكندرية، الى ان شبت نيران الثورة العرابية، فنزح مع اسرته الى رشيد .

وعاد الى الاسكندرية سنة ١٨٨٣ ، ليبدأ عهداً جديداً في حياته ، هو عهد الغناء على التخت . وانضم اليه في نهضته هذه بعض الادباء والزجالين ، والفوا له قطعاً غزلية ، صاغها في قالب بديع من الانشاد . وجدد في استهلال الاغاني ، اذ آثر ان يبدأها مباشرة ، دون اللجوء الى المقدمات (الليالي) ، مجانباً الطريقة التي سار عليها اهل الغناء في عصره [1] . واستمر في تجديد فن

الغناء حتى اشتهر بين مطربي العصر ، بالحانه الجديدة ، التي تلائم معاني القصيدة، وبصوته العذب، الذي كان يخرج من حنجرة مكتملة الاوتار، تسحر السامعين بذلك الصوت الجميل ، الذي تخرجه جامعاً بين القوة والحلاوة والشجن والتعبير .

٢

وانتقل الشيخ سلامة الى الطور الثالث من حياته الفنية ، حين خطا خطوته الاولى نحو التمثيل ، وذلك عندما اتفق مع يوسف خياط، وانضم الى جوقه ، منشداً في الاكثر ، وممثلاً في بعض المسرحيات . وأخذ يتنقل بين الاجواق ، فعمل فيما بعد مع القرداحي ، ولازمه حيناً من الزمن ، الى ان اختلفا على تمثيل الادوار الرئيسية [٢] .

والف في تلك الاثناء ، جوقاً خاصاً به ، كان يظهر ويختفي بين الحين والحين ، وكانت « الاهرام » تنقل لنا طرفاً من اخبار هذه المحاولات ، ومما جاء فيها خاصاً بذلك :

« تألف في ثغرنا جوق تام متقن بتمام المعدات ورخامة الاصوات وحسن الالقاء ، وبراعة التمثيل، عني بتأليفه حضرة المنشد الشهير الشيخ سلامة حجازي ليمثل عدة روايات يفتتحها برواية « رداميس » . وقد وزع ادوارها على خيرة الممثلين ، واخذ هو اهم ادوارها في الغناء ، ويساعده في الادارة يوسف افندي مالي» [٣] .

وجاء فيها ايضاً انه مثل مع جوق عربي من نخبة الممثلين ، ثلاث روايات في مسرح زيزنيا. وهي: « شهداء الغرام» و « الرجاء بعد اليأس» و « الامير حسن »[٤] .

واعلن في ذلك الحين ، عن التمثيل في زيزنيا ، بفرقة يديرها هو بنفسه[٥] ، واستمرت هذه الفرقة ردحاً من الزمن[٦] . واعلن في اول سنة ١٨٩١ ، ان

لديه جوقاً مستعداً للتمثيل[٧] . وخصه المجلس البلدي بجزء من الاعانة المخصصة للتمثيل سنة ١٨٩٢[٨] .

وظل على هذا الحال ، الى ان انضم الى جوق اسكندر فرح ، الذي الفه في تلك السنة . واستمر معه مدة طويلة من الزمن ، وتركه لاسباب ذكرناها في اخبار ذلك الجوق .

٣

وتاريخه الفني الخاص يبدأ في اوائل سنة ١٩٠٥. حين اخذ في تأليف جوق خاص به ، كان عضده الاول فيه ، عبد الرازق عنايت ، وقد انفقا مبلغاً طائلاً من المال ، على شراء الملابس والمناظر والمسرحيات .

وبدأ عمله في اوائل مارس (آذار) من ذلك العام . ومثل بعض الوقت في مسرح حديقة الازبكية . ومما مثله فيها مسرحية « البرج المائل » ، و « الظلوم » و « اللص الشريف » و « روميو وجولييت » و « مطامع النساء » وغير ذلك[٩] . وتنقل اثناء ذلك بين الاسكندرية والمنصورة وطنطا والفيوم والمنيا[١٠] .

ثم استأجر تياترو (فردي) ، وكان يقع في وجه البركة بشارع الباب البحري، بعقد لمدة أربع سنوات . ومثل فيه بعض المسرحيات[١١] . ثم أخذ في اعداده اعداداً حديثاً يتناسب مع الخطة التي وضعها نصب عينيه ، في عهده الجديد . وقد حدثتنا « الاهرام » ، عن اعداد هذا المسرح ، قالت :

« قلنا ان حضرة الممثل البارع الشيخ سلامة حجازي ، استأجر تياترو فردي في وسط الازبكية للتمثيل. وقد عرفنا ان مدة التأجير اربع سنوات . وقد انفق الشيخ سلامة مالاً طائلاً على تحسين هذا الملعب وإعداده للتمثيل العربي ، وافرد فيه ألواجاً ومحلات للسيدات . فهو الآن اكبر ملعب عربي في القطر المصري . ولا شك عندنا بان الجميع يقابلون عمل الشيخ سلامة

بالارتياح . لأن الجمهور كان يشكو قلة الملاعب العربيـة ، التي يريد مشاهدة التمثيل فيها » [١٢]

وفي فترة الاستعداد هذه ، تجول في الاريـــاف ، وانتظر حتى يتم اعداد المسرح عــــلى الوجه الذي أراده . ثم افتتحه باسم « دار التمثيل العربي » ، بمسرحية « هملت » ، التي مثلهـا يوم الثلاثاء ٨ من اغسطس (آب) : ثم مثل « زنوبيـــا » و « صلاح الدين » و « ضحية الغواية » و « السر المكنون » و « مغاور الجن » و « ملك المكامن » و « البرج المـائل » [١٣] . وفي شهر سبتمبر (ايلول) مثل « صدق الاخـاء » و « اللص الشريف » و « مطامع النساء » و « هناء المحبين » و « ابن الشعب » و « مظالم الآباء » و « الاتفاق الغريب » و « ملك المكامن » و « غرام وانتقـام » و « حسن العواقب » و « ابن الشعب » و « صلاح الدين » [١٤] .

واستمر تمثيله حتى حوالي منتصف يونيو (حزيران) ١٩٠٦ [١٥] . وكان يحرص اثنـاء ذلك على تمثيل المسرحيات الجديدة ، التي كان يقدمها اليه كبار الكتاب والمعرّبين . أما المسرحيات القديمة ، فقد كان يخرجها اخراجاً جديداً بمعدات جديدة ، وملابس فاخرة ، ومناظر جميلة .

وفي يوم الجمعة ١٥ من يونيو (حزيران) ، سافر الى لبنان وسورية، ليمثل على مسارحهما [١٦] . وعـــاد من رحلته هذه في أواخر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٦ [١٧] .

واستأنف التمثيل على مسرحه ، في أوائل سبتمبر (ايلول) ، واستمر فيه حتى اغسطس (آب) ١٩٠٧ [١٨] ، حين أوقف التمثيل بسبب الاجـــازة الصيفية .

وافتتح موسمه بعد الاجـــازة ، يوم الخميس ١٩ من سبتمبر (ايلول) ، بمسرحية «الجرم الخفي» [١٩] . وواصل التمثيل بانتظام حتى اوائل يوليو (تموز) ١٩٠٨ [٢٠] . وسار في هذا الموسم ، على ما سار عليه في المواسم السابقة ، من التجديد في الاخراج والتمثيل والالحان ، وتقديم المسرحيـات الجديدة ، التي

كان يعربها ، او يؤلفها له كبار كتاب العصر . واضاف الى ما سبق ، القاء الحكايات الشعرية ، او (وقائع الحال) التي كان ينظمها له بعض الشعراء ، وهي من قبيل (المنولوجات) ، ومن القصائد التي القيت في هذا الموسم : « القمار» ، و « فتاة العصر » ، و « الأزمة المالية » ، و « الازبكية » .

ثم سافر الى لبنان وسورية ، ليمثل على مسارحهما كعادته . واذاعت « الاهرام » خبر هذه الرحلة ، قالت :

« يسافر غداً الى سوريا حضرة الممثل الشهير وبلبل المجتمعات والمجالس ، الشيخ سلامة حجازي ، حيث يصرف مدة شهرين في الاصطياف . ولا شك بان حضرته يلقى في سوريا ما هو جدير به من الاكرام والاعزاز والترحاب. فندعو له بالتوفيق والصفاء ، في رحلته وعودته »[٢١] .

وعاد من رحلته هذه في اوائل اغسطس (آب) ١٩٠٨[٢٢] . وفي يوم الخميس ١٣ من اغسطس (آب) ، مثل مسرحية « صلاح الدين » ، ليحيي فيها اصدقاءه[٢٣] . ومثل « غانية الاندلس » في الاوبرا ، احتفالاً بعيد الجلوس ، وذلك في يوم الثلاثاء ١ من سبتمبر (ايلول)[٢٤] .

ثم افتتح موسمه على مسرح « دار التمثيل العربي » ، بمسرحية « شهداء الغرام» في يوم الخميس ٣ من سبتمبر (ايلول)[٢٥]. واستمر في التمثيل حتى يوم الخميس ٢٠ من مايو (ايار) ١٩٠٩ ، حين مثل مسرحية «عواطف البنين »[٢٦].

ثم سافر كعادته الى لبنان وسورية. وجاء في «الاهرام» خبر هذه الرحلة:

« مساء اليوم يسافر حضرة الممثل البارع والمطرب المتفنن الشيخ سلامة حجازي مع جوقه ، الى ربوع الشام ، بناء على طلب اهل الادب ومحبي هذا الفن ، في هاتيك البلاد. ولا شك أنه سيصادف من الشاميين ، ما يصادفه عندنا من الاحتفاء والاقبال . لان الجميع قد عرفوا ما يبذله حضرته من العناية في فن التمثيل ، حتى اصبح جوقه من خيرة اجواقنا العربية . فندعو له بالتوفيق والنجاح ورجوعه الينا سالماً ، ليحيي ليالي الشتاء برواياته الشائقة . وقد طلب

منا حضرته ان نشكر بلسانه جميع الذين آزروه ونشطوه في مصر . سواء كان بكتاباتهم او باقبالهم على مرسحه »[٢٧] .

٤

وكانت هذه الرحلة شؤماً على الشيخ سلامة ، وعلى التمثيل العربي ، اذ اصيب الشيخ ، اثناء وجوده في دمشق بشللٍ في شقه الايسر .

وكان لهذا الخبر المؤلم ، صدى عميق في الصحف السورية واللبنانية ، التي كانت تصدر آنذاك. وهو يدل على المكانة التي كان يتمتع بها الشيخ في نفوس ابناء هذه البلاد. وقد جاء في «المقتبس» الدمشقية بتاريخ ٢٠ من يوليو (تموز) ١٩٠٩ ما يلي :

« اصيب الشيخ سلامة حجازي اول امس بفالج في جنبه الايسر ، فنقل من الحديقة التي كان فيها بالقصاع ، الى دار الدكتور هورد شيانو ، وبقي هناك بحسب ارادة الطبيب . واخبرنا بعض العارفين بان المرض خفيف يرجى منه شفاؤه . وعسانا نبشر قريباً بتماثله ، اصدقاءه الكثيرين في مصر والشام ، ممن عشقوه لاياديه البيضاء على الموسيقى العربية والتمثيل العربي »[٢٨] .

ورددت صحف بيروت هذا الخبر المحزن ، وجاء في جريدة الايام البيروتية في اليوم التالي ما يلي :

« اسفنا لخبر اصابة الشيخ سلامة حجازي منذ ثلاثة ايام بفالج في جنبه الايسر . واصيب بذلك وهو في حديقة القصاع بدمشق . فنقل الى دار الدكتور هورد شيانو للمعالجة . والذي علمناه ان الاصابة ليست شديدة ، بل يرجى شفاؤه منها قريباً .

وقد سافر اليوم جماعة من اصدقائه ومريديه في بيروت لعيادته ، ونقله الى الثغر ، حيث يرجى ان ينتفع بالهواء والعلاج لكثرة الاطباء هنا وسهولة الوسائط »[٢٩] .

والحقيقة أن مرض الشيخ سلامة ، أصاب التمثيل العربي بنكسة شديدة . اذ خلا الميدان لبعض الفرق المزيلة ، التي قامت تشوه تراث الشيخ ، وتعبث بالفن بعد ان أرسى هو اصوله على قواعد راسخة ، وذلك بما اظهره من الاخلاص في العمل والاجتهاد في التجديد .

واعتزل الشيخ في بيته مدة طويلة ، كان فيها عاجزاً عن الظهور على خشبة المسرح الذي أحبه ووقف حياته عليه . واكتفى بالاشراف ، من بعيد ، على بعض الفرق التي الفها أفراد جوقته ، لينقذوا أنفسهم من افلاس محقق وليساعدوا شيخهم على اجتياز فترة المرض ، التي أنفق فيها قسطاً كبيراً مما أدخره في جهاده الفني الطويل .

٥

ونورد فيما يلي ، بايجاز ، اخبار اهم هذه الفرق التي تفرعت عن جوقه :

(١) جوق الشيخ سلامة :

عاد فريق من أفراد جوق الشيخ سلامة من سورية، وتركوه هناك للعلاج، والفوا جوقاً جديداً، أخذ بالتمثيل على مسرح «دار التمثيل العربي». واستهل نشاطه بمسرحية « اوتللو » ، يوم الثلاثاء ٣١ من أغسطس (آب) ١٩٠٩ [٣٠] . وتوالى تمثيله على هذا المسرح. وكان من أهم ممثليه احمد ابو العدل[٣١] وعبد الله عكاشة[٣٢] . وقدم هذا الجوق مسرحيات الشيخ سلامة ، بالاضافة الى مسرحية « البخيل » [٣٣] التي ترجمها نجيب الحداد عن موليير ، والتي كان الشيخ سلامة قد أعدها لموسمه الجديد . واستمر الجوق في تمثيله ، ثم عاد الشيخ ، وأخذ يشرف على الجوق من قريب الى أن تخلى عنه في اواخر اكتوبر (تشرين الاول) ١٩٠٩ [٣٤] .

(٢) شركة التمثيل العربي :

عاد الشيخ سلامة من لبنان في أوائل اكتوبر (تشرين الاول) وحدثتنا

احدى ممثلات جوقه ، أن الجوق قرر الاستمرار في العمل باشراف صاحبه . الا انه أبى عليهم ذلك وأجر مسرحه لاحدى فرق (السيرك) . فاستـــاء الممثلون من هذا التصرف ، وقرروا الانفصال عن الشيخ ، واستأجروا تياترو عبد العزيز ، من اسكندر فرح ، ونصبوا عبد الله عكاشة مديراً عليهم [٣٥] .

وابتدأ هذا الجوق العمل في اوائل ديسمبر (كانون اول) ١٩٠٩[٣٦] . ومثل مسرحيـات الشيخ سلامة « كمغاور الجن » و « البخيل » ، و « شهداء الوطنية » و « العواطف الشريفة » و « ابو الحسن المغفل » و « تسبـــا » و « صدق الاخاء » و «عواطف البنين» و « العفو القاتل» و «غانية الاندلس» و « البرج المائل» و « ماري تيودور » و « تليماك » و « هملت » و « محاسن الصدف » و « ضحية الغواية » و « صلاح الدين » و « انس الجليس »[٣٧] . واستمروا في التمثيل ، حتى اواخر مايو (ايار) ١٩١٠ .

وصادف هذا الجوق في اول امره نجاحاً لم يلبث ان زال لسوء الادارة ، ولم يوفق بعد ذلك الى نجاح يغطي نفقات المسرح ، واجور الممثلين [٣٨] .

ثم قام الجوق برحلة تمثيلية الى لبنان وسورية [٣٩]. وعاد منها ليبدأ موسمه الجديد على مسرح « دار التمثيل العربي » . وكان ذلك حوالي منتصف اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٠ ، ومثل مسرحيـات الشيخ القديمة . واضـاف اليها مسرحية جديدة هي « تبكيت الضمير» [٤٠]. وانتهى الموسم في « دار التمثيل العربي » ، في اواخر مايو (ايار) ١٩١١ [٤١] .

وفي يونيو (حزيران) سافر الجوق ، ومعه الشيخ سلامة باسم « جوق الشيخ سلامة حجازي» الى لبنان وسورية. وجاء خبر هذه الرحلة في الاهرام .

« يبرح القاهرة اليوم ، جوق الشيخ سلامة حجـازي الى سوريا ، لتبديل الهواء والتمثيل في عواصمها الشهيرة . رافقتهم السلامة في الحل والاقامة »[٤٢].

وعاد من رحلته حوالي منتصف سبتمبر (ايلول) ١٩١١[٤٣]. وابتدأ بتمثيل مسرحية « عظة الملوك » ، يوم الاحد ٢٤ من سبتمبر (ايلول) [٤٤] . ثم

استمر في التمثيل ، وكان الشيخ قد تماثل للشفـــاء ، واستطاع ان يظهر على المسرح ليلقي بعض قصائد المسرحيات او لينشد بعض الادوار بين الفصول او في ختام الحفلات . وكان عبدالله عكاشة شريكاً للشيخ في هذا الجوق . وكان من افراده المطرب مصطفى امين وزكي عكاشة .

وتنقل الشيخ سلامة وشريكه بجوقهما بين القاهرة والاسكندرية ، ومدن الارياف . وترك « دار التمثيل العربي » ، ومثل على مسارح « الازبكية » و « برنتانيا » و « عباس » ثم استأجر مسرحاً جديداً في شارع جلال، وسماه « دار التمثيل العربي الجديدة » وذلك في اول مارس (آذار) ١٩١٣ [٤٥] . وبقي الشيخ على هذا الحـــال ، حتى اواخر سنة ١٩١٣ . وكان يمثل احياناً بعض الادوار الغنائية في مسرحياته [٤٦] .

وفي سنة ١٩١٤ ، ضعف نشاطه فترة من الزمن ، وظـل على ذلك حتى انضم الى فرقة جورج ابيض ، والفا شركة باسم « جوق ابيض وحجازي » . وسنورد اخبارها في حديثنا عن فرقة جورج ابيض .

٦

هذا ما وصل الينا من اخبار نشاط الشيخ سلامة ، في حقل التمثيل ، في هذه الفترة التي تدخـل في موضوع بحثنا . والحقيقة ان ما وصلنا من هذه الاخبار وما قرأناه عنه من مقـالات قصيرة ، أو اعلانات في الصحف ، وما قيل عنه في حفلات تأبينه ، حين توفي في ١٧ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٧ ، لا يجلو لنا موهبته التمثيلية جلاء واضحاً . فكل ما عرفناه عنه ، استنتاجاً من بعض ما كتب ، يدل على أنه كان قديراً في ادارة الاجواق ، بعيد الهمـــة ، ثابت القدم ، يبذل المـــال بسخاء في سبيل ترقية مسرحه ، والنهوض به الى مستوى مقبول . هذا بالاضافة الى موهبته الكبرى ، موهبة الغنـــاء ، التي كانت تسحر سامعيه ، وتجتذبهم الى مشاهدة مسرحياته . وقد

آثرنا ان نختار مما كتب عنه ، مقالتين تدلان على فهم لفن التمثيل ، وادراك لاصوله وخصائصه . ونحن نوردهما فيما يلي، لتقدما لنا فكرة عن النقد الفني في ذلك العصر، ولتعطيانا فكرة واضحة عن فن الشيخ. الاولى كتبها خليل زينيه صاحب مجلة «المصور» ، وتناول فيها تمثيل فرقة الشيخ سلامة لمسرحية «تسبا» بالنقد . وقد اتى أولاً بخلاصة المسرحية وتحدث عن مؤلفها فكتور هيجو ثم تحدث عن الادوار وممثليها ، قال :

« وقد اتينا في العدد الفائت على خلاصة موضوع الرواية، مما يظهر منه ان الأدوار الرئيسية فيها خمسة ادوار ، وهي التي يمثلها الدوق انجيلو حاكم بادوا (احمد فهيم) وكاترين زوجته (ميليا ديان) ، وردولف عشيق كاترين (الشيخ سلامة حجازي) ، والممثلة تسبا محظية رودولف (مريم سماط) ، واوميد الجاسوس (محمد بهجت) . وكل ما سوى هذه الادوار ثانوي لا يعتد به .

ونحن نبدأ بالدوق الحاكم ، ومموه يحسب دون شك ان التمثيل كل التمثيل ، ان يحفظ دوره عن ظهر قلبه ، وان يقف على المرسح وقفة التلميذ الحافظ لامثولته ، او كالببغاء الناطقة بما لقنت ، دون ان يكون في تمثيله ادنى انتعاش ، يصور للناظرين حقيقة الحادثة .

كلا ان ذلك ليس بالتمثيل ، بل التمثيل ان « يعيش » الممثل الدور الذي يمثل صاحبه ، فيتقمصه وينزل فيه ويتأثر لتأثره وينفعل لانفعاله ، بحيث يخيل للناظر انه يشهد حادثة حقيقية .

ومن رأى الدوق انجيلو في الفصل الاول وهو يتحبب الى تسبا، ويشكو البندقية ومجلس العشرة، ويقول انه يخشى ان يكون كل من يدنو منه جاسوساً عليه . وسمعه بعد ذلك ينشدها « غرامك تسبا قد سبى القلب والعقل..» ، ثم رآه في الفصل الثاني قائماً من منامه لضجيج سمعه في غرفة امرأته ، وهو اشد الناس غيرة على شرفه ، وخوفاً على حياته ، ورآه يمسك عندها عباءة رجل .

ورآه في الفصل الرابع يقدم السم لامرأته ، ويستمع من فمها المثالب والتهم والشتائم ، دون ان ينبض له عرق ، او ان يتغير له صوت ، او يتأثر او ينفعل او يبدو عليه ادنى تغيير في حالاته ، منذ رفع الستار عنه الى اسداله عليه ، علم انه لا يمثل دوراً من رواية ، بل يلقي عبارات قد تعلمها وحفظها عن ظهر قلبه .

اما رودولف - وآهاً من رودولف ، آهاً من الذي دعاه مترجم الرواية « عمدة التمثيل العربي » ، ولسنا ندري كيف يجوز في الامور العامة التحبب او التغرير الى هذا الحد .....

مرت عشر سنوات او اكثر على آخر مرة رأينا فيها الشيخ سلامة حجازي على مرسح التمثيل . ولما عدنا الى الوطن قرأنا في احدى جرائدنا العربية ما مؤداه « ان التمثيل قد نال من الشيخ سلامة حجازي ما يشتهي فعساه ان ينال من التمثيل ما يريد ... » . فما صدقنا ان جاءت جوقة الشيخ سلامة من القاهرة ، وسرعان ما خاب الرجاء .

ولعمر الحق ان التمثيل العربي مصاب بآفات عديدة ، لكن اشدها الصحافة . والممثل الذي تقول له - وانت حامل القلم والنائب في القول عن الرأي العام - ان التمثيل قد نال منك ما يشتهي ، يحسب نفسه قد بلغ اقصى درجات الكمال ، فيقف عند ذلك الحد . واذا لم يكن بارعاً في فنه ، فإن القائل له مثل ذلك القول ، قد اضرّ به الى أبعد ما يتصوره العقل . وذلك كان شأن الشيخ سلامة حجازي ، فان الصحف تحببت اليه فخدعته واضرت به من حيث شاءت ان تنفعه .

وما عدا ذلك ، فإنه يظهر ايضاً ان الشيخ اتكل في كل آن على رخامة صوته ، فجعل المرسح محل غناء وطرب ، لا موقف تمثيل وتشخيص . وذلك في عرفنا مما اضر بفن التمثيل واوقف سيره .

هذا والذي اخذه الناس عامة على رودولف رواية تسبا ، انه لم يكن يعرف من دوره كلمة واحدة ، حتى ان صوت الملقن كان يبلغ الى اعمق

زاوية من زوايا الملعب . ثم انه لا يحسن اللفظ . وقد رأوه في الفصل الاول يسير على المرسح من الامام الى الخلف ، ينشد ، وظهره الى الناس على غير موجب ، حتى اذا بلغ الى آخر المرسح دار بوجهه نحوهم وجاء من الخلف الى الامام . ثم انه جلس الى كاترين ، ولما قام ليختبىء عندما احس بوقع اقدام ، اخذ الكرسي الذي كان جالساً عليه الى جانبها فوضعه عند الحائط ، ولم يترك معنى للعبارة التي تقولها تسبا وهي : هذا مكانهما ينم عليهما ...

وما هذا الفتور المستولي على الشيخ من اول الرواية الى آخرها . فلا هو يفرح ولا هو يغضب ولا تتغير نبراته ولا حركاته، بل هو على وتيرة واحدة في اي موقف كان . فهل السبب في ذلك انه لا يحفظ فلا يشعر . بل الحقيقة ان الشيخ سلامة حجازي لم يوجد للتمثيل ، بل هو قد وجد للغناء . فلو كان ممثلاً في جوقة اُبرا (الروايات الغنائية) ، لكان فيها دون شك صاحب القدح المعلّى . اما وجوقاتنا ليست موسيقية غنائية ، فالاجدر بالشيخ ، اما ان يتعلم التمثيل ، واما ان يبقى صاحب الجوق ويترك تمثيل الادوار المهمة لغيره ممن يجيدون هذا الفن ولو قليلاً .

بقي الكلام على اوميد الجاسوس ، وهو بلا مراء قد اجاد لا سيما بالنسبة الى غيره من الممثلين . اما تسبا وكاترين ، فإن الاولى منهما قد أجادت في النصف الاول من الرواية، وفترت في النصف الآخر فتوراً لم يكن منتظراً . ولم يكن ينقصها في ختام الفصل الرابع، عندما كانت كاترين تصب عليها وعلى انجلو صواعق الغضب والاحتقار ، الا ان تمد يدها الى جيبها ، فتتناول «الحمص واللب» فتأكل مع الذوق ، كأن كلام كاترين لا يعنيهما ... وقد اجادت الثانية بعض الاجادة في تأدية دورها ، ولكن لماذا تراها في كل حالاتها كأنها باكية ناحبة ــ ــ

واما من بقي من الممثلين ، وما بقي من غرائب تلك الليلة ، كخروج صاحب الجوق يأمر الناس بعدم التصفيق ، وقيام احدهم خطيباً في المرسح ، ينذرهم بهول المعاد ، فنرجىء الكلام عليه الى العدد القادم ، الى فصل عنوانه « التمثيل العربي » [٤٧] .

والمقال الثاني الذي اخترناه، كتبه الاديب الناقد محمد تيمور، الذي وقف حياته على خدمة فن التمثيل في مصر، مؤلفاً وممثلاً وناقداً. وكان واسع الثقافة غزير العلم، له دراية واسعة بشؤون المسرح، اكتسبها من مشاهداته في باريس، ومن مطالعاته الكثيرة في الفن والادب. وقد نشر في مجلة «المنبر»[٤٨]، ثم جمع في كتاب «حياتنا التمثيلية» الذي ضمّ، فيما ضم، مقالاته في النقد المسرحي. قال، بعد ان تحدث عن الشيخ سلامة، وترجم له، واستعرض الاطوار المسرحية التي مرّ فيها:

«لم يكن الشيخ سلامة، وان علا امره ذا دراية بالفن، تؤهله لرفع مناره والبلوغ به الامر الذي لم يصل اليه احد بعد. ولهذا تراه في اطواره الثلاثة، لم يفعل شيئاً فنياً ذا قيمة كبيرة، اللهم الا في عهده الاخير، حيث كان يجاري الاسواق الفنية. ولكنه كان يحب الفن حباً جماً، وكان يعمل بنصيحة كل مخلص صادق القول والفعل. غير ان انصاره لم يكن لهم دراية كبرى بالفن، ولذا لم يخرج الشيخ لنا في الشطر الثاني من حياته التمثيلية غير رواية «ابن الشعب» و «تسبا» و «نتيجة الوسائل» و «عواطف البنين» و «اليتيمتان» و «الجرم الخفي». وكلها روايات مترجمة لا قيمة لها من الوجهة الفنية. غير ان الشيخ لم يقصر مطلقاً في اخراج هذه الروايات على الشكل الذي يتطلبه الفن. فكان يصرف من اجلها ما في جيبه من المال، ولم يكن ذلك بالقليل. بل اوغمه تفانيه في خدمة الفن ان يمثل دوراً قصيراً لا اهمية له في «نتيجة الرسائل». ولم يمنعه ذلك ان يخرج للناس رواية خالية من الالحان، مع ان الالحان كانت في كل وقت رأس ماله، الذي لم يغنه غير الموت.

اجل كان الشيخ يحب التمثيل كثيراً. ألم تجده في مسرح المنصورة يمسك بيده مطرقة عامل المسرح، ليدق بها مسمار منظر من المناظر في رواية «العذراء المفتونة»، ولم يكن له فيها دور يمثله.

هذا هو مجهود الشيخ الفني. وهو قليل فنياً، وبالنسبة لشهرته الكبيرة.

فكل رواياته كانت تلحينية ، اللهم الا بعض روايات لم تكن ذات قيمة فنية كبيرة . ولكن نتيجة هذا المجهود كانت كبيرة جداً وهي التي خطت بالتمثيل والجمهور خطوات عظيمة ، بل كانت عهد الصلة بين التمثيل القديم ، والتمثيل الجديد .

كان الشيخ سلامة جـــاهلاً بالفن ، ولكن الله قيض له دواعي اخرى ، وجدت في طبيعته ، استعاض بها عن العلم . اولها صوته الشجي الذي كان يملك عنان جمهوره ، وثانيها ارادته الحديدية التي كانت تنسف العقبات ، وتجتحف الصدمات . وثالثها اسرافه المال بلا حساب في سبيل فنه . لا ننكر على الشيخ عبقريته في التلحين الشرقي ، فقد كان يؤلف النغمات المسرحية ويغنيهـا بصوته الجميل ، فيجتذب قلب جمهوره ويمتلك عليه نفسه . ولا ننكر عليه ارادته التي شهدناهـا في كل موقف من مواقفه التمثيلية . فقد لبث الشيخ خمساً وعشرين عاماً يمثل دون ان نسمع انه رجع الى الوراء ، لانشقاق ممثل عنه ، او لتفوق ممثل آخر عليه . بل كان يمثل وهو مريض ، في الوقت الذي تعددت فيه الاجواق الجدية والهزليه . ولا ننكر على الشيخ اسرافه المال في سبيل فنه . وكيف ننكر عليه ذلك ، وتلك طبيعة في نفسه لم تفارقه حتى في ساعات ضنكه وفقره . اينسى القارىء الكريم المناظر المتقنة المدهشة ، التي كان يقدمها لنا الشيخ في روايات « هملت » و « شهداء الغرام » و « تلياك » و « ضحية الغواية » و « نتيجة الرسائل » وغيرها من الروايات الشهيرة . كل هذه العوامل كانت سبباً في اقبال الناس على دار التمثيل العربي ، لمشاهدة ما كان يقدمه الشيخ لهم من الروايات . اقبل الجمهور ليرى فن الشيخ فادهشه الفن . ومـــا كان هذا الفن بالفن الحقيقي ولكن كان في المناظر والملابس . رأى الجمهور على المسرح شيئاً لا يكد ذهنه لفهمه . رآه سهلاً جميلاً متقناً بهجاً يخطف البصر ويحير الفكر . موافقاً لعقله وشعوره ودرجة فهمه . فأقبل عليه ولهج بكلمة (تمثيل) . وابتدأ يدرك ان التمثيل فن من الفنون ذو قيمة كبيرة ، بعد ان كان يذهب لمسرح عبد العزيز لتمضية جزء من وقته ، كان يقضيه في قهوة ماتاتيـــا او في سيلندد بار . مكث الجمهور يعبد الشيخ سلامه حجـازي مدة

طويلة ، لان الشيخ سلامة حجازي اتى الجمهور بما يوافق امياله ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة ، التي رسمها الجمهور لنفسه . فعهد الشيخ سلامة كان عهد الصلة بين التمثيل القديم والحديث ، وهو الذي مشى بالجمهور من الحالة الرثة الى الحالة النضرة . وهيأه لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتخبط لتحقيقه .

ولو كان الشيخ عالماً بأسرار الفن، وقدم للجمهور شيئاً فنياً في ذلك العهد، لنفر منه الجمهور . ولذهبت اتعاب الشيخ ادراج الرياح .

الشيخ سلامة كممثل :

كثير من الناس يرمي الشيخ سلامة حجازي ، بانه كان لا يحسن التمثيل بالمرة ، والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة ، او عن استاذ قادر . ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب، وهو وان كان لم يصل لتحسين القائه ولكنه وصل اخيراً لاجادة كثير من الادوار التي لم يبزه فيها ممثل كدور هملت وجيوفاني والسنان .

الشيخ سلامة كمنشد :

اما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنين ، وكانت الحانه توافق المواقف المسرحية . فاذا لحن لحناً للجحيم سمعت منه عزيف الجن . واذا لحن لحناً غرامياً ، شممت منه ارج الحب . واذا لحن لحناً دينياً، دخلت في نفسك الهيبة والجلال اذا سمعته. وما زالت الحانه تغنّى الى الآن حتى ان بعضهم كان ينظم لها كلاماً هزلياً ، ويغنيها في الكازينو دي باريز ، ولقد اجتهد بعضهم في تلحين روايات اخرى تغنّى الآن ، ولكنه لم يفلح في ذلك ، لجهله الذوق المسرحي الذي نبغ فيه المرحوم »(٤٩) .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) راجع ترجمة مفصلة لحياته في كتاب « الشيخ سلامة حجازي » للدكتور محمد فاضل .
(٢) راجع اخباره في تاريخ هذه الاجواق .
(٣) الاهرام – العدد ٣٠٥٨ – ٥ من مارس ١٨٨٨ .
(٤) « – « ٣٦٨٧ – ٣ « ابريل ١٨٩٠ .
(٥) « – « ٣٦٨٨ – ٥ « « .
(٦) « – « ٣٦٩٦ – ١٧ « « .
(٧) « – « ٣٩٣٤ – ٢٨ « يناير ١٨٩١ .
(٨) « – « ٤٣٥٦ – ٢٤ « يوليو ١٨٩٢ .
(٩) في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٨٢٠٤ (الخميس ٢ من مـــارس ١٩٠٥) ، والعدد ٨٢٣٩ (الخميس ٢٧ من ابريل) .
(١٠) في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٨٢٠٠ و ٨٢٧٣ .
(١١) الاهرام – العدد ٨٢٩١ – الخميس ٢٩ من يونيو ١٩٠٥ .
(١٢) « – « ٨٣٠١ الثلاثاء ١١ من يوليو ١٩٠٥ .
(١٣) تجد اخبار هذه الحفلات منشورة في الاهرام في اعداد متفرقة بين ٨٣٢٣ و ٨٣٤٤ .
(١٤) « « « « « « « « « « « ٨٣٤٦ و ٨٣٧٠ .
(١٥) الاهرام بين العدد ٨٣٧٢ والعدد ٨٥٨٠ .
(١٦) « – العدد ٨٥٨٥ – ١٥ من يونيو ١٩٠٦ .
(١٧) « – « ٨٦٥٠ – ٣١ من اغسطس « .
(١٨) تجد اخبار هذا الموسم منشورة في الاهرام، بين العدد ٨٦٥٥ (٥ من سبتمبر ١٩٠٦) والعدد ٨٩٣٠ (١ من اغسطس ١٩٠٧) .
(١٩) الاهرام – العدد ٨٩٧١ – الاربعاء ١٨ من سبتمبر ١٩٠٧ .
(٢٠) اخبار هذا الموسم منشورة في الاهرام بين العدد ٨٧٩١ والعدد ٩٢٠٨ .
(٢١) الاهرام – العدد ٩٢٠٨ – ٢ من يوليو ١٩٠٨ .
(٢٢) « – « ٩٢٣٩ – ٧ « اغسطس « .
(٢٣) « – « ٩٢٤٤ – ١٣ « « .

(٢٤) الاهرام – العدد ٩٢٦٠ – ١ من سبتمبر ١٩٠٨ .
(٢٥) « – « ٩٢٦٢ – ٣ « « « .
(٢٦) اخبار هذا الموسم منشورة في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٩٢٦٢ (السبت ٥ من سبتمبر ١٩٠٨) والعدد ٩٤٧٦ (الخميس ٢٠ من مايو ١٩٠٩) .
(٢٧) الاهرام – العدد ٩٤٧٧ – الجمعة ٢١ من مايو ١٩٠٩ .
(٢٨) المقتبس ٢٠ من يوليو ١٩٠٩.
(٢٩) جريدة الايام ٢١ من يوليو ١٩٠٩. وقد تسرعت بعض الصحف اللبنانية والسورية كالمفيد والاحوال والاتحاد العثماني ، ونعته الى القراء وطلبت له الرحمة .
(٣٠) الاهرام – العدد ٩٥٦٤ – الثلاثاء ٣١ من اغسطس ١٩٠٩ .
(٣١) « – « ٩٥٧٨ – الخميس ١٦ « سبتمبر « .
(٣٢) « – « ٩٥٨٤ – « ٢٣ « « « .
(٣٣) المرجع السابق .
(٣٤) الاهرام – العدد ٩٦١٢ – الخميس ٢٨ من اكتوبر ١٩٠٩ .
(٣٥) مريم سماط – « مذكرات ممثلة » – الاهرام العدد ١١٤٩٣ – الثلاثاء ٢٦ من سبتمبر ١٩١٥ .
(٣٦) الاهرام – العدد ٩٦٤٤ – الخميس ٢ من ديسمبر ١٩٠٩ .
(٣٧) تجد اخبار هذا الجوق منشورة في الاهرام، في اعداد متفرقة بين العدد ٩٦٤٦ (السبت ٤ من ديسمبر ١٩٠٩) ، والعدد ٩٧٨٣ (السبت ٢١ من مايو ١٩١٠) .
(٣٨) مريم سماط – المرجع المذكور في الهامش رقم ٣٥ .
(٣٩) الاهرام – العدد ٩٧٨٧ – الخميس ٢٦ من مايو ١٩١٠ .
(٤٠) « – « ٩٩٩٢ – « ٢٦ من يناير ١٩١١.
(٤١) تجد اخبار هذا الموسم منشورة في الاهرام، في اعداد متفرقة بين العدد ٩٩٠٥ (الخميس ١٣ من اكتوبر ١٩١٠) ، والعدد ١٠٠٨٨ (السبت ٢٠ من مايو ١٩١١) .
(٤٢) الاهرام – العدد ١٠١٠٤ ، الخميس ٨ من يونيو ١٩١١.
(٤٣) « – « ١٠١٩٦ ، السبت ٢٣ من سبتمبر ١٩١١ .
(٤٤) المرجع السابق .
(٤٥) الاهرام – العدد ١٠٦٤٦ ، السبت ٨ من مارس ١٩١٣ .
(٤٦) تجد اخبار نشاطه التمثيلي في هذه الفترة ، في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ١٠٢٠١ (السبت ٣٠ من سبتمبر ١٩١١) والعدد ١١١٦٣ (الجمعة ٢٣ من اكتوبر ١٩١٤).
(٤٧) خليل زينيه – مجلة « المصوّر » – العدد الثاني من السنة الثالثة ، ٢ من مارس ١٩٠٦ .
(٤٨) عدد ٢٨ من اغسطس ١٩١٨ .
(٤٩) محمد تيمور – « حياتنا التمثيلية » : ص ١٢٧ – ١٣٠ .

الفصل الثامن

فرقة جورج ابيض – ١٩١٢

١

ولد جورج ابيض في بيروت في مايو (ايار) سنة ١٨٨٠ . وتلقى علومه في مدرسة « الحكمة » ونال شهادتها سنة ١٨٩٧ . ثم عين في بعض الوظائف . ولكنه لم يستقر فيها طويلاً ، اذ غادر لبنان الى مصر ، وحل في الاسكندرية في اواخر سنة ١٨٩٨ . وكان فيها عمه وبعض اهله وذويه . وعين ناظراً لمحطة سيدي جابر في يوليو (تموز) سنة ١٨٩٩ [١] .

وكان منذ صغره ميالاً للتمثيل ، فكان يشترك في المسرحيات التي تمثلها مدرسة الحكمة في نهاية العام الدراسي [٢] . وعندما حضر الى مصر ، وجد امامه نهضة فنية قوية ، كان دعامتها الاولى اسكندر فرح ومعه الشيخ سلامة حجازي ، بالاضافة الى فرق اخرى اوروبية وعربية للمحترفين والهواة . فدفعه حبه القديم لهذا الفن ، الى ان يتابع نشاط هذه الفرق عن قرب ، وان يشاهد مسرحياتها لينمي موهبته وليتثقف في هذا الفن الذي احبه في وطنه . ولكنه لم يجد الوسائل المسعفة التي تساعده على الاتصال به اتصالاً حقيقياً منظماً . وكان ان انضم الى احدى فرق الهواة ، وهي فرقة نادي خريجي مدارس الفرير . وكان يساهم في نشاطها التمثيلي ، ويشترك في حفلاتها السنوية .

وظل على هذه الحال ، يراقب الفن الذي تعشقته روحه عن بعد ، دون ان يخطو خطوته العملية الثانية، فيقدم على الاحتراف . وعرض على اسرته ان يسافر الى فرنسا ليتلقى اصول هذا الفن ، على كبار اساتذته فيها ، فعارضته الاسرة وصدته عن هذا السبيل . الا انه ظل يلح عليها ويتصل بأولي الامر ، حتى اتيح له ان يسافر الى فرنسا ، مبعوثاً على نفقة الخديو عباس حلمي [٣] .

٢

غادر جورج مصر الى فرنسا في اواخر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٠ ، وتقدم الى امتحان الكونسرفتوار، فنجح فيه، واختار الممثل الكبير سيلفان ليكون استاذه الخاص .

ومكث في فرنسا مدة طويلة ، استطاع فيها ان يتلقى اصول هذا الفن على اساتذته الكبار ، وان يشاهد الفرق الفنية الكبيرة ، تمثل آثار المسرح العالمي بعامة ، والفرنسي بخاصة . فاختزن هذا كله في نفسه ، الى ان عاد سنة ١٩١٠ على رأس فرقة فرنسية ، كان فيها الممثل الفرنسي المعروف جان ارفيه[٤] . وجاء في الاهرام نبأ هذه الفرقة على الوجه التالي:

« وصل جورج افندي ابيض اول امس الى الاسكندرية ، قادماً من باريس مع جوقه الفرنساوي الجديد، ليمثل في هذا القطر ما عنده من الروايات العصرية والتاريخية .

وقد تشرف امس بمقابلة جناب الخديوي في قصر المنتزه ، مقابلة خصوصية فلقي من سموه كل تعطف والتفات وتشجيع، وسيمثل جوق الابيض اول رواياته مساء السبت القادم في ملعب الحمراء . ويحتمل ان يشهد الامير التمثيل تنشيطاً لاول ممثل وطني اصولي شمله سموه بمكارمه وعنايته مدة تحصيله فن التمثيل ، واقتباسه من اشهر مصادره في باريس . اما الرواية التي ستمثل بعد غد فرواية « شارل السابع » . ويقوم رئيس الجوق بتمثيل دور « يعقوب » فيها والممثلة المشهورة لوسي بريل تمثل دور برنجير »[٥] .

ومثل في زيزنيا بالاسكندرية عدة حفلات . ثم انتقل الى القاهرة ، ومثل فيهـــا « شارل السابع » لدوماس في ليلة الخميس ٧ من ابريل (نيسان) . و « لويس الحادي عشر » في يوم الاحد ١٠ منه و « طرطوف » يوم الاثنين و « هوراس » يوم الثلاثاء . واعاد تمثيل « شارل السابع » ثانية يوم الاربعاء ، ومثل يوم الخميس ١٣ من ابريل (نيسان) « اندروماك » لراسين[٦] .

٣

ثم انقطع مدة من الزمن عن التمثيل باللغة الفرنسية، وظل على هذه الحال، الى ان طلب اليه سعد زغلول — وكان آنذاك ناظراً للمعـــارف — ان يعنى بالتمثيل العربي . فلبى طلبه ، والف فرقة ضم فيهـا نخبه من الشبان المثقفين ، وبعض الممثلين القدامى ، الذين اشتهروا في هـذا الفن وتدربوا عليه في اجواق القرداحي واسكندر فرح والشيخ سلامة . ومنهم عبد الرحمن رشدي وفؤاد سليم وعزيز عيد وعبد العزيز خليل واحمد فهيم ومحمد بهجت ومحمود حبيب ومريم سماط وميليا ديان .

واستهلت هذه الفرقة نشاطها بتمثيل مسرحية شعرية من فصل واحد، وهي «جريح بيروت» التي ألفها حافظ ابراهيم. وتبرعت الفرقة بتمثيل هذه المسرحية في الاوبرا، لاعانة الذين نكبوا في معركة بيروت . وكان ذلك في يوم الثلاثاء ١٩ من مارس (آذار) ١٩١٢ [٧] .

وابتدأت الفرقة عملها الجدي ، يوم الخميس ٢١ من مارس (آذار) ، حين مثلت في الاوبرا مسرحية « أوديب» التي ترجمها فرح انطون عن سوفوكليس. وشهد الخديو هذه المسرحية [٨] . وتابعت الفرقة بعد ذلك التمثيل على مسرح الاوبرا . فمثلت « لويس الحادي عشر » التي ترجمها الياس فياض و « عطيل » التي ترجمهـا مطران . وانتهى موسمها الاول في الاوبرا في ٢٠ من ابريل (نيسان) [٩] .

ثم انتقلت الى الاسكندرية ، ومثلت « أوديب » يوم الخميس ٩ من مايو (ايار) ، و « لويس الحادي عشر » ، يوم السبت و « عطيل » يوم الاحد في مسرح الحمراء[١٠] .

ثم عادت الى القاهرة ، ومثلت في تياترو عباس [١١] . وتجولت بعد ذلك في مدن الارياف ، ثم تنقلت بين القاهرة والاسكندرية [١٢] ، تمثل مسرحياتها آنفة الذكر .

وفي يوم الخميس ١٢ من سبتمبر (ايلول) ، أخرجت مسرحية « الاحدب » لفيفال ، ويوم السبت ١٤ منه مثلت « الشيخ متلوف » ، التي مصرها عثمان جلال عن مسرحية « طرطوف » لموليير . ثم اخرجت « مضحك الملك » لهيجو ، و «مدرسة الازواج » و « مدرسة النساء » لموليير ، و« الساحرة » لساردو و « النساء العالمات » لموليير ، و « جرانجوار » لبانفيل ، و «الكابورال سيمون » [١٣] .

وهكذا انتهت سنة ١٩١٢، وقد قدمت لنا هذه الفرقة فيها مجموعة جديدة من المسرحيات الفرنسية والانكليزية المشهورة ، ترجمها لها بعض كبار ادباء العصر ، واخرجتها الفرقة اخراجاً فنياً جديداً ، كان خير تطبيق للدروس التي تلقاها جورج ابيض ، على يدي استاذه الكبير .

وانتقلت الفرقة في العام الجديد الى مسرح حديقة الازبكية ، حيث اخرجت مسرحياتها القديمة، واضافت اليها مسرحية «برج نل» ، تلك المسرحية التي بنى عليها جورج ابيض شهرته الفنية قبل سفره الى فرنسا . ومسرحية « ماري تيودور » [١٤] .

ثم اتحد جوق ابيض مع جوق عكاشة ، وكوّنا فرقة جديدة ، ضمت كبار ممثلي العصر ، وذلك في مارس (آذار) ١٩١٣ [١٥] . ومثل الجوق الجديد على مسرح الاوبرا بعض المسرحيات القديمة ومنها « الساحرة » و « الافريقية » و « عيشة المقامر » و « عايدة » و « برج نل » واضاف اليها مسرحيتين

جديدتين هما « نابليون » لبيير بريتون ، و « مصر الجديدة » وهي من تأليف فرح انطون .

وانحل الجوق ، بانتهاء موسمه في الاوبرا ، في اواخر ابريل (نيسان). [١٦] والف ابيض فرقة جديدة . وقدم لنا مسرحياته القديمة مع مسرحية جديدة هي « بنات الشوارع و بنات الخدور » لفرح انطون .

ثم قام برحلة الى لبنان وسورية ، عاد منها في اوائل سنة ١٩١٤ ، وافتتح موسمه على مسرح برنتانيا بمسرحية نابليون الاول [١٧] . وتنقل بعد ذلك بين مدن الارياف. ثم افتتح موسمه فيالاوبرا في ٢٨ من مارس (آذار)، بمسرحية « الشرف الياباني » التي ترجمها فؤاد سليم . ومثل بعدها « روي بلاس » التي ترجمها نقولا رزق الله عن هيجو و « قيصر وكليوباترا » ، وقد ترجمها ابراهيم رمزي عن برنارد شو . ثم «الايمان» ، وقد ترجمها صالح جودت ، وهذه جميعاً مسرحيات جديدة. وقد مثل الى جانبها بعض مسرحياته القديمة واستمر موسمه هذا حتى اوائل مايو (ايار) ١٩١٤ [١٨] .

وفي اوائل يونيو (حزيران) انتقل الى مسرح برنتانيا ، ومنه الى كازينو دي باري ، وتياترو عباس . وتنقل بين هذه المسارح ، فترة من الزمن[١٩] .

وحوالي منتصف اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٤، اتفق مع الشيخ سلامة حجازي ، ووحدا جوقيهما وكونا جوقاً جديداً باسم « ابيض وحجازي » واشتركا في تمثيل بعض المسرحيات التي اختاراها من حصيلة الجوقين السابقين .

واستهلا نشاطهما على مسرح برنتانيا يوم السبت ٢٤ من اكتوبر (تشرين الاول) بتمثيل مسرحية « صلاح الدين الايوبي » ، ومثل فيها ابيض دور قلب الاسد ، كما مثل الشيخ سلامة دور وليم [٢٠] . ثم مثلا « عايدة » ومثل فيها ابيض دور عموناصر ، كما مثل الشيخ سلامة دور رداميس [٢١] . وتنقلا بين القاهرة والاسكندرية وحلوان . ولم يقدما في هذه الفترة مسرحية جديدة واحدة ، بل اكتفيا باجترار تراثهما القديم .

٤

وقد حدثنا الناقد المسرحي محمد تيمور ، عن هذا الطور من حياة جورج ابيض الفنية بقوله :

« وابتدأ ابيض الطور الثاني من حياته التمثيلية ، وكان طوراً عجيباً مثل فيه ابيض ريكاردوس وعموناصر ، بل سمعناه يشجي الاسماع في دور نيلسكو وهوراس . وانقلب جورج انقلاباً مضحكاً ، بعد ان نكس رأسه امـــام ظروف الدهر والدهر ظالم لا يفل حديده انسان . ولكنه لم يتحول عن فنه القديم ، بل قدم لنـــا على مسرح الاوبرا روايات « صلاح الدين ومملكة اورشليم » و « الحاكم بأمر الله » و « خوناتون » و « قلب المرأة » [٢٢] . اما الاولى فرواية تاريخية اظهر لنا فيهـــا المؤلف بعض حوادث صلاح الدين. اما «الحاكم بأمر الله» فقد اتقن جورج دور الحاكم ولكن الرواية انقلبت بعد الفصل الاول والثاني من الدرام الى الميلودرام ، بعد ان كانت درامـا فنية ، من ابدع ما كتب » [٢٣] .

* * *

وبعد ، فهذا ما قدمه لنا جورج ابيض في هذه الفترة من تاريخ مسرحنا العربي. ولا شك انه اتى بفن جديد، قائم على اصول ، افاد فيه من دراساته ومشاهداته في فرنسا .

ويعدّ هذا الطور من اطوار المسرح العربي، اول خطوة حقيقية نحو ايجاد فن صحيح ، مبني على الدراسة الاصولية ، ومتصل بتراث المسرح الاوروبي العتيد . ونحن لا نستطيع ان نحكم على مقدرة جورج الفنيـة في هذا الطور . ولا نبيح لانفسنا ان نحكم على ماضيه الفني ، بما شاهدناه في حاضره . ولذا نورد هنـــا رأي ناقد فني معروف في تلك الفترة هو محمد تيمور الذي عاصر هذا الطور ، وكان فيه في طليعة المعنيين بترقية المسرح العربي . ثم نأتي بتقديرنا العام له على ضوء ما شاهدناه من تمثيله، معتمدين على ما عرفناه من حياة المسرح العربي ، والمسرح الاوروبي الذي خبره جورج وعاش في ظله .

قال تيمور :

«واشتهر جورج أبيض انه لا يتقن من الادوار غير اوديب ولويس وعطيل وهي الادوار التي تعلمها في اوروبا . ومكث الناس يعتقدون ذلك بل ورسخ ذلك الاعتقاد في اذهانهم بعد ان رأوه يتدهور في دور الاحدب والشيخ متلوف ويمشي في دور تريبوليه على آثار الادوار الثلاث . امـــا دور الكاردينال في الساحرة فلم يفعل فيه شيئاً يستحق الذكر . مكث ابيض معلقاً في الهواء تارة يهم بالصعود وطوراً يهم الكـل بان يلقي به في قرار الهاوية مهشماً محطماً . الى ان مثل دور نابليون وفؤاد بك فقال الناس عنه انه قلد كبار الممثلين في دور نابليون امثـال دوماكس ولاروش ، ولهذا اخرج الدور ناضجاً امام اعينهم. اما دور فؤاد بك فهو كفيل بدفن جورج في قبر السكوت والخمول. ثم مثل جورج دور سانتي في الايمان واوشك ان يكون فيه كما كان في دور فؤاد بك . ومثل دور ياجورا في رواية الشرف الياباني فكان فيه كما كان في عطيل ، ناسياً ان الدور ياباني يحتاج لاشارات وحركات ولفتات عجيبة غريبة لم ترها اعيننا قبل اليوم . ومن رأى جوبيه يمثل الاديون ، يمثل هذا الدور، ثم رأى ابيض ، يظهر له الفرق واضحاً جليـــاً . ثم مثل جورج صلاح الدين ولكن بهجت مع الاسف بزّه فيه متبعاً اشارات المؤلف ، والمؤلف خير من يفهم ما يمليه عليه قلبه . ومثل جورج الحاكم بأمر الله واخرجه تام الخلقة لانه اتبع فيه طريقة لويس. ولبث الناس يقولون ان جورج صورة لسيلفان مصغرة للناظرين وانه يمشي على طريقته في كل شيء حتى في الادوار التي لا توافق طبيعة سيلفان . ثم قالوا انه عاجز عن تمثيل الادوار العصرية ، ومصر الجديدة تشهد بذلك . وقالوا انه عاجز ايضاً عن فهم ادواره لانه يخرج كل دور على طريقة ادواره الاولى تارة أوديب وطوراً عطيل وآناً تراه مزيجاً من الثـلاثة . ثم أخرج جورج قلب المرأة وفي سبيل الوطن ممثـــلاً فيهما دورين عصريين نبغ فيهما نبوغاً حسده عليه اصدقاؤه قبل اعدائه. اخرج للناس الدورين في شكل جديد لم يعهده الناس فيه. فكان في قلب المرأة عاشقاً ضرّم الحب انفاسه، تارة رافع الرأس وطوراً ذليل النفس . وكان في سبيل الوطن بطلاً كبيراً عصرياً

يهدأ ويثور عند الحاجة ثم مثل مكبث وكين وبهما عادت اليه ثقة الجمهور ، وعرف الناس انه ممثل كبير لا يعجز عن خلق الادوار بما توحيه اليه نفسه الماتجة . لقد بلغ جورج في الدورين الغاية التي لم يصل اليها ممثل قبله ، وبهما ملك زمام جمهوره يتحكم فيه كما يشاء ، بل من ذلك العهد اصبح ثقيل الجيب لا يشكو ضيقاً ولا عسراً . ومثل بعدهما دور شارل السادس بشكل جديد وباتقان مدهش . فمن اين اتت لجورج هذه القدرة ، وعلام يظهر لنا احياناً ضعيفاً وطوراً قادراً ؟ كل هذا سببه تلك الهمة التي تضيء حيناً ، ثم تنطفيء . بل هناك سبب آخر لضعف جورج ، وهو اقدامه على الادوار التي لا توافق مزاجه ، ولا تتحد مع طبيعته . ولكنه فهم ذلك اخيراً ، ولهذا نراه يحجم عن ادوار كثيرة . فجورج بلا نزاع ممثل كبير قادر على تمثيل التراجيدي والدرام والكوميدي دراماتيك ولكنه يعجز عن تمثيل ادوار الكوميدي الاخلاقية الهادئة الساكنة، لذلك رأيناه عظيماً في قلب المرأة وصغيراً في مصر الجديدة. هذا ما نكتبه عن جورج ورائدنا في كل ما كتبناه الحق والانصاف والله شهيد على ما نقول » [٢٤] .

٥

وبعد، فما هو رأينا في جورج ابيض، الرائد الاول للمسرح الفني الاصولي في مصر ، الذي كوّن شخصيته الفنية ، بما درسه على اساتذة هذا الفن في فرنسا ، وبتجاربه المتصلة على المسرح العربي في مصر ؟

وصف الناقد الفرنسي «آلان» (Alain) الممثل بأنه « ذلك الملك الذي يستطيع ان يتحكم في جمهوره كما يشاء، وسلاحه في ذلك قدرته على التعبير»[٢٥].

وعلى الممثل ان يترك في الجمهور اثراً عميقاً. فان فن المسرح يختلف اختلافاً بيناً عن فني التصوير والنحت ، ذلك ان الشكل الفني في هذين الفنين ، يبقى ثابتاً امام عين المتفرج في حركة واحدة ، حتى يأتي بالتأثير المنشود . بينما نرى فن التمثيل في حركة متصلة ، وصراع دائم مع الزمن . فالمشهد المؤثر ، يعقبه

مشهد هادىء ، ويتخلل ذلك كله فترات سكون تقصر او تطول احياناً . ولهذا كان العبء الملقى على عاتق الممثل ثقيلاً للغاية . فهو صورة ، او تمثال ، بتأثير متباين متناقض ، وفي حركة دائمة مستمرة . هذا الى جانب القدرة على مسايرة تحول عاطفة الجمهور ، وتكييفها للحالة المنشودة بالنسبة للمسرحية .

وهكذا نجد ان الممثل في ادائه التمثيلي على المسرح ، غير مطالب بأن ينقل للجمهور طريقته اليومية ، في التعبير عن حاجات حياته الخاصة . بل ان انصار المدرسة الواقعية في فن التمثيل كستانسلافسكي (Stanislavsky) ودانشنكو (N. Danchenko) ، كان ينكران ذلك تماماً .

فقد تكون وسيلة الممثل الخاصة في التعبير لوناً من الوان المبالغة والتفاصح والحرص على اظهار مخارج الحروف ، وايصالها سليمة الى آذان الجمهور . هذا الى جانب التعبير بالحركات والإشارات الخاصة ، التي يجابه بها الجمهور .

وعلى هذا ، نرى ان اية محاولة لتقييم فن التمثيل العربي ، ينبغي ان تقوم على اساس مقدرة الجمهور على تفهم التعبير الفني . والمسرح العربي في مصر ، على وجه التخصيص ، قام عقب المحاولات التمثيلية السوقية ، التي اشار اليها كورت بروفر في بحثه عن المسرحية العربية (٢٦) . وجميعها تعتمد على المبالغة الصارخة والالحاح على عواطف الجمهور بالوان غريبة من التعبير . وقد استمر هذا التقليد ، وتسلل الى كواليس الفرق النظامية ، التي احترفت التمثيل ، وصار له انصاره وخصومه . ونجد مصداق ذلك ، فيما ذكره توفيق الحكيم (٢٧) نقلاً عن صديق له ، كان من رواد فن التمثيل في مصر ، قال الصديق (٢٨) : « كان للحداد — وهو المرحوم سليمان الحداد — آراء في الفن ، هي وحدها التي وجهت حياتي الفنية . لقد علمنا اشياء لم تكن تخطر لنا على بال . كان يوصينا دائماً باتباع الطبيعة . كان يقول لنا : « كونوا كما انتم في الحياة » . حتى الصوت ما كان يسمح لنا برفعه عن هذا الحد الذي تجيزه الطبيعة . وكان يجلسنا في المقاصير البعيدة اثناء القائه ، فاذا طلبنا اليه ان يرفع صوته لنسمعه قال : « على الممثل ان يتجنب الخروج عن الطبيعة وعلى الجمهور ان يحسن

الاصغاء » . ولكن الفن الجيد لا يجد دائماً غير العقبات التي تحول بينه وبين الاقبال . فقد كان مسرح الحداد في حي يمتلىء بدور الرقص والغناء والطبل والزمر . فكنا نبدأ التمثيل وسط الضجيج والصياح والنداء على ابواب تلك الملاهي: « هنا الست نزهة المغنية » . « هنا الست شفيقة القبطية » . وجمهورنا يصيح بنا ان نرفع اصواتنا ليسمع. والمرحوم الحداد مصر على التزام الطبيعة، حتى مل الجمهور وزهد في الروايات الفنية التي كنا نعرضها . فلم يمض قليل حتى قلّ الاقبال وهبط الايراد .

والف القرداحي وقتئذٍ فرقة جديدة ، فانضممت اليها ، وعرض عليّ دور السجان في رواية « الظلوم » . ماجدت التمثيل ليلة عرض الرواية ، الى حد جعل الزملاء جميعاً يشاهدونني من الكواليس . وجاءني القرداحي يقول بلهجته الشامية :

ــ منيح ... منيح ، لكن ما بتعلي صوتك . الترسو الو حق يسمع شو بتقول . فأفهمته ان التمثيل المتقن الجيد ، هو التمثيل الطبيعي ، واعدت عليه ما لقنني اياه الحداد قائلاً :

ــ يا استاذ ... الواجب ان الصوت يكون حسب الطبيعة .

ها الطبيعة بتقول بلاش الترسو !!

ولم اجد نفعاً في الاسترسال في رأيي فسكتّ . وجاءت الليلة التالية واستعدوا لتمثيل رواية « عطيل » . فاقبل عليّ القرداحي يقول : ــ الليلة بتشوف شو بيصير التمثيل بعطيـل وبتعمل زيي .... وبتشوف الفرق بيني وبين استاذك الحداد .

ظهر القرداحي فدوّى المكان بالتصفيق... ثم سمعته فسمعت قصف المدافع يهزّ اركان المسرح ، وتردد صداه الجدران . وهو يصول ويجول ولا يترك موضعاً على الخشبة الا انتقل اليه . مشوحاً في الهواء بذراعيه ... »

هذا مـــا ذكره الحكيم نقلاً عن صديقه عمر وصفي ، والحقيقة ان هذا

الحديث جدير بالتأمل الى حدّ كبير. وعلى الرغم من لهجة حديث عمر وصفي ومحاولته ادخال سليمان الحداد، تحت لواء الفن الجيد، واعتبار سليمان القرداحي فناناً مخفقاً، وان ما كان يقدمه للجمهور ، اقرب الى التجارة منه الى الفن. على الرغم من هذا كله ، فان كلًا من الحداد والقرداحي كان بعيداً عن الفن الصحيح . فالحداد اذ يهمس على المسرح همساً ، محاكياً الطبيعة ، يبتعد عن فن الالقاء المسرحي ، كما وصفناه آنفاً . وكذلك القرداحي بزئيره وحركاته الكثيرة ، يقضي على الطبيعة ، في سبيل تقديم ما يتطلبه فن المسرح . فالمبالغة امر ضروري ، ولكن بالقدر الذي يساعد على التعبير ، كما ان التعبير لا يكون صحيحاً الا اذا كان انسانياً .

ولا بد لنا لفهم قيمة المبالغة في فن المسرح – والمبالغة كانت وما زالت طابعاً لا يخطئه احد في المسرح العربي – من ان نأتي بها من مصادرها التاريخية .

ولنرجع الى عهد المسرح الاغريقي ، حيث كان يجري التمثيل بطريقة لا تخطر على بال . كان الممثل يحتاج لأن يضخم جسده بوسائل مختلفة ، فقد كان يلبس في رجليه حذاء بنعله من الخشب ، يبلغ علوه احياناً نصف المتر . ثم كانت الملابس – وهي تختلف عن ملابس اهل البلاد آنئذ – تتدلى على الارض . وتظهر الاكتاف عريضة ضخمة وتأتي بعد ذلك الاقنعة ، وكانت تُصنع من موادّ خفيفة ، وتلبس فوق الرأس وتثبت على الكتفين . وكان موضع الفتحة ، امام الفم ، كي تسمح للصوت بالانطلاق ، ثم انهم كانوا يضعون على الرأس شعراً مستعاراً ..

ونحن هنا لا نجد تعليلًا لما كان عليه المسرح الاغريقي سوى ان الناس كانوا على جانب من قصور الذهن ، بالنسبة لتلقي العمل الفني . فكان لا بدّ من المبالغة في الابداع ، حتى تتم عمليتا الخلق والتلقي على النحو المنشود .

وهكذا يتبين لنا ان المبالغة في فن المسرح، امر ضروري ، املته ظروف المسرح ، من حيث تطوره التاريخي ، وكذلك ظروف تطور العقلية

الانسانية . غير اننا ما دمنا قد ذكرنا ان كلًا من الحداد والقرداحي كان بعيداً عن الفن الصحيح ، وذلك على ضوء مـا نعرفه من فن المسرح ، فعلينا ان نشير الى ان المسرح العربي ، ظل حيناً من الزمن في انتظار الممثل المجيد حقاً حتى عاد جورج ابيض من فرنسا، واخذ ينشر أسلوبه في الاداء التمثيلي. وهو اسلوب ، وان وجد فيه البعض مبالغة ، كان قريبـاً جداً ، من الفن الجيّد . وكان هذا الاسلوب يزخر بالعاطفة المتدفقة ، وتبرز فيه القدرة الفائقة على التعبير ، ثم انه كان يعكس حظاً غير قليل ، من القيم الانسانية .

على ان جورج لم يلبث طويلًا ، حتى تكشفت طريقته في الاداء التمثيلي ، عن نقص خطير ، وهو العمق . اذ انه باستثناء الادوار التي تلقاهـا في فرنسا على يدي استاذه الكبير سيلفان ـ كان يؤدي أدواره بسطحية ملحوظة، وكان الجمهور يسمع منه جعجعة خاوية ، لا تحجب وراءها شيئاً .

ومردّ هذه السطحية في اداء جورج للادوار التي لم يتعلمهـا ايام صباه في فرنسا ، يرجع الى انه لم يستطع فهم خصـائص الاداء التمثيلي في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر ، واوائل القرن العشرين .

فـالأداء التمثيلي في فرنسا – قبل حدوث ذلك التحول الذي طرأ عليه وعلى المسرح عامة في أواخر القرن الماضي ـ كان مشحوناً برومانتيكية عجيبة. اذ عـاد للمسرح مجده ، حين شقت مسرحيات هيجو الرومانتيكية سبيلها الى المسرح . واخذت ابيات الشعر الفخم المنغم تدوي في قاعات التمثيل وهي تزخر بالعواطف المشبوبة ، والاشواق المتأججة ، فتمسّ القلوب مسـاً عنيفـاً مؤثراً .

ثم ذهب هذا كله ، حين اطلت الواقعية بوجهها الانساني ، القبيح في اكثر الاحيان . وتزعّم المسرح اندريه انطوان، رائد المسرح الحر واستاذ الواقعية الفرنسية .

وتملكت رجال المسرح في فرنسا حيرة بالغة . فان الرومانتيكية اثبتت على مر الايام، انها ذروة التأثير الفني في الاداء، اذا ما استخدمت على المسرح.

وكان من العسير عليهم ، ان يتنازلوا عما حققته لهم الرومانتيكية من انتصارات .

ولم يمض غير قليل ، حتى ظهرت مدرسة جديدة ، كان على رأسها جيتري الاب ، وسيلفان . وقال اصحاب هذه المدرسة ، اننا لا نستطيع ان نقضي بجرة قلم على مميزات الاداء التمثيلي الرومانتيكي . فنحن سنظل دائماً في حاجة الى العاطفة المشبوبة والاحساس القوي العنيف والالقاء الفخم المؤثر . على اننا سنظل كذلك ، في حاجة الى خير ما اتت به الواقعية، في فن الاداء... وهو العمق. فليس اكثر واقعية، عند تمثيل شخصية عطيل، من التعمق في الاحساس بها ، ثم التعبير ، بالعمق نفسه ، عن هذا الاحساس . عندئذٍ نكشف من ثنايا شعرشكسبير ، عن عطيل الانسان ، وتلك هي غاية الواقعية .

بعد هذا العرض الموجز، نستطيع ان ندرك سبب سطحية جورج ابيض في اداء الادوار التي لم يتلقنها عن استاذه سيلفان. اذ بدا كطبل ذي دوي عنيف يصمّ الآذان ، لا كانسان. وذلك لانه لم يستطع ان يفهم ذلك التطور المعقد، الذي كان يمر به المسرح الفرنسي ، خلال مدة دراسته في فرنسا .

وثمة مدرسة في الاداء التمثيلي ، رافقت مدرسة ابيض ، بل سبقتها بعدة سنين ، وهي مدرسة سلامة حجازي . وقد اورد احد النقاد ، وصفاً شاملاً لهذه المدرسة ، جاء فيه :

« ان الاداء التمثيلي عند سلامة حجازي كان يتسم بالتضخيم احياناً وبالتنغيم . وكان صاحبه يريد ان يجعل كل ما يبدو من فوق المسرح لحناً وموسيقى . وكان الجمهور يحب هذا ويعجب به ، لسبب واحد هو ان الجمهور لا يحب ان يرى سلامة حجازي الا منشداً .

واليوم ، وقد تمرست بفنون المسرح نظراً وعملاً ... اقرر ان سلامة حجازي في ادائه التمثيلي ، كان يميل ، مع نزعته الى الانشاد في الحوار ، الى ان يكون طبيعياً وانسانياً ؛ وكان يتأرجح بين هاتين الحالتين، تبعاً لشخصية الدور الذي يمثله ، هذا مع جهله بأصول الالقاء الفصيح ولا سيما من ناحية

تمحيص الحروف ، واظهارها واضحة جلية... وكان سلامة حجازي يحس دوره اعمق احساس ، ويتخيله ابدع تخيل ، ولكن وسائل الاداء التمثيلي الكامل ، كانت تعوزه...»[29]

ونحن نرى ان العبـــارة العلمية لرأي هذا الناقد ، هي ان الشيخ سلامة حجازي ، لم يكن ممثلاً بل كان منشداً . وكان التمثيل وسيلة يصطنعها ليقدم للناس لوناً جديداً من الوان انشاده .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) الاهرام – العدد ٦٤٨٥ – الجمعة ٢٦ من يوليو ١٨٩٩.

(٢) حدثني انه وقف على المسرح لاول مرة في مدرسة الحكمة ببيروت ، حيث مثل دوراً في مسرحية « الدوام الحمراء» .

(٣) جاء في الاهرام – العدد ٧٩٧٣ – السبت ١١ من يوليو ١٩٠٤، ما يلي: « يمثل حضرة الاديب جرجي افندي ابيض، مع بعض الادباء ، رواية البرج المائل ، باللغة الفرنساوية ، في مرسح زيزنيا مساء السبت القادم . وقد تفضل سمو الخديوي فجعلها تحت رعايته ، لما بدا له من غيرة الاديب المذكور على هذا الفن الشريف . وقد اثنى سموه عليه اذ علم انه سيخصص دخل هذه الليلة لنفسه ، ثم يذهب الى اوروبا ليتعلم فن التمثيل فيها ، ويعود الى هذا القطر ، لفتح مدرسة للتمثيل . فعسى ان تنال هذه الليلة حظاً كبيراً من اقبال الجمهور ، تنشيطاً لهذا الاديب ، ومساعدة له لتتميم قصده » .

(٤) قابلت الاستاذ جورج ابيض ، في ٢٤ من نوفمبر ١٩٥١ . واستقيت منه اخبار حياته وتاريخه الفني . ورجعت زيادة على ذلك ، الى مجلة الزهور ، السنة الاولى (١٩١٠) ص ٦٥ – ٦٦ . ومجلة الهلال عدد مايو ١٩١٢ ص ٤٣٦ .

(٥) الاهرام العدد ٩٧٤١ ، الجمعة ١ من ابريل ١٩١٠ .

(٦) سجـــلات الاوبرا . والاهرام في اعداد متفرقة بين ٩٧٤٧ (الجمعة ٨ من ابريل) و ٩٧٥٢ (الخميس ١٤ من ابريل ١٩١٠) .

(٧) الاهرام – العدد ١٠٣٤٩ – الاربعاء ٢٠ من مارس ١٩١٢ .

(٨) » – » ١٠٣٥١ – الجمعة ٢٢ من » » .

(٩) سجلات الاوبرا بين ٢١ من مارس و ٢٠ من ابريل ١٩١٢ .

(١٠) الاهرام – العدد ١٠٣٩٠ – الثلاثاء ٧ من مايو ١٩١٢ .

(١١) » – » ١٠٣٩٧ – الاربعاء ١٥ من مايو ، والعدد ١٠٤٢٣ ، الجمعة ١٤ من يونيو .

(١٢) الاهرام في اعداد متفرقة بين ١٠٤٢٧ (الاربعـــاء ١٩ من يونيو) و ١٠٤٩٢ (الثلاثاء ٣ من سبتمبر) .

(١٣) الاهرام في اعداد متفرقة بين ١٠٥٠٠ و ١٠٥٨٩ .

(١٤) » » » » » » ١٠٥٩٢ (السبت ٤ من ينـــاير) والعدد ١٠٦٤٠ (السبت ١ من مارس ١٩١٣) .

(١٥) الاهرام – العدد ١٠٦٤٩ – الاربعاء ١٢ من مارس ١٩١٣ .

(١٦) نجد اخبار هذا الجوق منشورة في الاهرام ، في اعداد متفرقة بين ١٠٦٦١ (الجمعة ٢٨ من مارس) و ١٠٦٨٦ (السبت ٢٦ من ابريل ١٩١٣) .

(١٧) الاهرام – العدد ١٠٨٩٩ – الاثنين ٥ من يناير ١٩١٤ .

(١٨) اخبار موسمه في الاوبرا تجدها منشورة في الاهرام في اعداد متفرقة بين ٢٣ من مارس و ١ من مايو ١٩١٤ . كما تجد تواريخ الحفلات في سجلات الاوبرا لسنة ١٩١٤ .

(١٩) اخباره في هذه الفترة، منشورة في الاهرام، في اعداد متفرقة بين ١١٠٢٧ (الخميس ٤ من يونيو) و ١١١٢٢ (السبت ١٢ من سبتمبر ١٩١٤) .

(٢٠) الاهرام – العدد ١١١٦٤ – السبت ٢٤ من اكتوبر ١٩١٤ .

(٢١) » » – » ١١١٦٧ – الثلاثاء ٢٧ من » » .

(٢٢) المرحيات الثلاث الاخيرة مثلها سنة ١٩١٥ .

(٢٣) محمد تيمور – « حياتنا التمثيلية » ص ١٣٦ – ١٣٧ .

(٢٤) » » – » » ص ١٤١ – ١٤٣ .

(٢٥) Alain - Systeme des Beaux - Arts - P 151 .

(٢٦) C . Prufer - Drama - Arabic (Encyclopaedia of Religion and Ethics).

(٢٧) توفيق الحكيم - « من مذكرات الفن والقضاء » – اقرأ العدد ١٢٦ ص ٢٨ .

(٢٨) لعله الممثل عمر وصفي. وقد مثل مع القباني والقرداحي والحداد والشيخ سلامة وغيرهم. وقد كان قديراً في التمثيل بنوعيه الجدي والهزلي .

(٢٩) زكي طليمات – « الشيخ سلامة حجازي » – مجلة الكواكب – ٢٧ من اكتوبر ١٩٥٣ ص ٦ .

الفصل التاسع

الفرق الصغيرة

١

تحدثنا فيما مضى عن الاجواق التمثيلية الكبيرة ، التي احترفت فن التمثيل، واستمرت فيه فترة طويلة من الزمن. وقد عاش في ظل هذه الاجواق الكبيرة، فرق تمثيلية محترفة صغيرة ، كان ينشئها ممثل انفصل عن جوق كبير ، بدافع المنافسة او طلباً للرزق . واليك تاريخاً موجزاً لهذه الفرق :

١ – الجوق الوطني المصري – سليمان الحداد : ١٨٨٧

ومن اهم هذه الفرق ، فرقة سليمان الحداد ، الذي عرفناه ممثلاً كبيراً ، ومدرباً للمثلين ، ومديراً لبعض الاجواق الكبيرة . وعرفناه من خلال آثار ابنه ، الكاتب المعروف نجيب الحداد .

جاء سليمان الحداد الى الاسكندرية بدعوة من بطريرك طائفة الروم الكاثوليك ، وولاه هذا شياخة الطائفة[1] . وقد شارك في نشاط الاجواق الكبيرة ، فمثل مع الخياط والقرداحي واسكندر فرح ، وجورج ابيض[2] .

وكان في خلال هذه الفترات ، يستقل بفرقة خاصة، ويمثل بعض المسرحيات التي تمثلها الفرق الكبيرة ، كما يمثل المسرحيات التي وضعها او ترجمها ابنه نجيب. وكان يسمى جوقه « الجوق الوطني المصري » .

وتروي « الاهرام » انه مثل مسرحية « العلم المتكلم » في تياترو البوليتياما في الاسكندرية ، في اول اغسطس (آب) ١٨٨٧[٣] . وكذلك مثل « المروءة والوفاء » على هذا المسرح ، مساء السبت ١٣ من اغسطس (آب)[٤] . ومثل « محاسن الصدف » مساء السبت ٢ من سبتمبر (ايلول)[٥].

ثم الف جوقاً جديداً ، بالاشتراك مع اسكندر مسكاوي، ومثل مسرحية « عشق الاخوين » على مسرح زيزنيا ، يوم السبت ١٨ من فبراير (شباط) ١٨٨٨ [٦] .

وقدم لنا في فترة عمله في المسرح ، مستقلاً عن الفرق ، معظم مسرحيات ابنه نجيب « كصلاح الدين » و « السيد » و « حمدان » و « شهداء الغرام » و « السر المائل » . وكان يتنقل بفرقته بين القاهرة والاسكندرية ومدن الارياف . واستمرت اخباره حتى ١٩٠٦[٧] .

٢ – جوق السرور الوطني – ميخائيل جوجس : ١٨٨٩

ظهر هذا الجوق حوالي منتصف سنة ١٨٨٩. وقصر نشاطه على مدن الصعيد والارياف ، وكان يزور القاهرة والاسكندرية ، زيارات قليلة ، ويكتفي بمناطقه الخاصة ، خشية منافسة الاجواق الكبيرة .

واول خبر وصلنا عنه ، جاء في « الاهرام » حين قدم الى اسيوط ، لتمثيل عشر ليال[٨] وقدم في هذه الحفلات مسرحيات « الملك بختنصر » ، و « الخائنين الوفيين » و « عائدة » و « متريدات » [٩]..

ثم انتقل الى الفيوم في شهر سبتمبر (ايلول) [١٠] ، ومنها توجه الى بني سويف[١١] .

وتنقل بعد ذلك بين المدن والقرى، وكان يعتمد على مسرحيات الاجواق الكبيرة واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٦ .[١٢]

٣ – جوق الكمال الوطني – علي حمدي : ١٨٩١

ظهر نشاطه حوالي سنة ١٨٩١ [١٣] . وكان يمثل مسرحيـــات الاجواق الكبيرة ، وكان يتجول في مدن الارياف وعواصم المديريات . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٢. [١٤]

٤ – جوق شبان مصر الوطني – ابراهيم حجازي : ١٨٩٤

وهـذا جوق آخر من الاجواق المتنقلة . استمر نشاطه مدة طويلة ، في فترات متقطعة ، وانتهى حوالي سنة ١٩١٥ [١٥] .

٥ – جوق الاتحاد الوطني – داود سليمان : ١٨٩٤

ظهر هذا الجوق في ألاسكندرية ، حوالي منتصف سنة ١٨٩٤ ، وكان يغادرها الى مدن الارياف . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٦ [١٦] .

٦ – الجوق الاسكندري العربي – رشيد لطيف : ١٨٩٥

ظهر هذا الجوق في الاسكندرية في اواخر ١٨٩٥ . وكان عمله متصلاً ، الا انه لم يعمّر طويلاً ، اذ انتهى نشاطه حوالي منتصف سنة ١٨٩٦[١٧] .

٧ – الجوق الدمشقي – نقولا مصابني : ١٨٩٥

جاء هذا الجوق من سورية في اواخر سنة ١٨٩٥ . وكان يمثل مسرحياته الغزلية في الاسكندرية والقاهرة ، ويقدم الى جانبها ، بعض الغناء والرقص السوري . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٧ [١٨].

٨ شركة التمثيل الادبي [١٩] – سليم وامين عطاالله : ١٨٩٦

شغلت هذه الفرقة المسرح العربي ، فترة طويلة من الزمن ، وتخرج منهـا عدد كبير من الممثلين ، وتغير اسمهـــا عدة مرات . وبدأت نشاطهـا في الاسكندرية وتنقلت بعد ذلك بين المدن والعواصم . وكانت من اقوى الفرق الثانوية . واستمرت حتى حوالي سنة ١٩١٥[٢٠]، وكانت تسافر في الصيف الى سورية ولبنان [٢١] .

٩ – الجوق السوري الجديد – يوسف شكري : ١٨٩٧

قدم هذا الجوق السوري ، الى الاسكندرية في اوائل سبتمبر (ايلول) ١٨٩٧ [٢٢] . وعني بتقديم المسرحيات الهزلية ، التي كان يقوم باهم الادوار فيها كامل الاصلي (جورج دخول) واستمر تمثيله حتى سنة ١٩٠٠ [٢٣] .

١٠ – مجتمع التمثيل العصري – جورج طنوس : ١٩٠٤

عاصر جورج طنوس حركة المسرح، في اواخر القرن التاسع عشر، وعمل في حقل النقد المسرحي وفي الصحافة ، والف وترجم ، مسرحيات كثيرة . وكان مديراً فنياً لكثير من الاجواق ، وكانت هذه الاجواق تعتمد عليه في تدريب الممثلين .

وقد الف فرقته المشار اليها سنة ١٩٠٤ ، وقدمت هذه الفرقة كثيراً من مسرحياته ، ومنها « عثرات الآمال او النسر الصغير » و « الحب الشريف » و « شهيد العرش » و « الشعب والقيصر » و « فتاة الحرية » ، وغيرها من مسرحيات الفرق الاخرى . واستمر نشاطها زهاء خمس سنوات . وانتهى في اواخر سنة ١٩٠٨ [٢٤] .

١١ – فرقة عزيز عيد : ١٩٠٧

لهذه الفرقة اهمية كبيرة في تاريخ المسرح العربي ، لأنها كانت رائدة التمثيل الهزلي في مصر ، في شكله المنظم المتقن ، ولأنها تقترن باسم الممثل والمخرج الكبير عزيز عيد .

ويبدأ تاريخ هذا الممثل الموهوب، في عالم التمثيل، حين ضمه اليه اسكندر فرح ، في جوقه الذي ألفه بعد انفصال الشيخ سلامة حجازي عنه سنة ١٩٠٥. ومنذ ذلك الحين ، حتى وفاته ، وهو يجاهد في سبيل اقامة المسرح المصري ، على اسس قويمة من الدراسة والعلم والقوميـة . ولذا بدأ حياته بتمثيل الرواية الهزلية الفرنسية، آملاً في ان ينتقل بها الى المسرحيات الهزلية المصرية، ومن ثم الى الملاهي المصرية الراقية ، التي تصطبغ بصبغة البلاد ، وتدور حوادثها في مصر ، ويحلل فيها المؤلف النفوس المصرية [٢٥] .

وفي هـذا الطور الذي نؤرخ له ، ظهر عزيز عيد على خشبة المسرح ، في مسرحيات كان اكثرها من الهزليات المترجمة او المقتبسة عن الفرنسية . ومما مثّله في هذه الفترة « ضربة مقرعة » [٢٦] على مسرح عبد العزيز وذلك مساء السبت ٧ من سبتمبر (ايلول) ١٩٠٧ و«الابن الخارق للطبيعة» يوم السبت ٢١ من سبتمبر (ايلول)[٢٧] . ومثـل بعد ذلك على مسرح دار التمثيل العربي « مباغتات الطلاق » و « الماسون » و « ضربة مقرعة » و « ليلة الزفـاف » و « جرانجوار » و « في سبيل الاستقلال » وغيرها .

وانتهى تمثيله في هذه المرحلة من حياته الفنية، في اواخر سنة ١٩١٣[٢٨].

١٢ – الجوق المصري العربي – الشيخ احمد الشامي وأخواه : ١٩٠٨

كان الشيخ احمد الشامي ، من الممثلين الذين احترفوا الغناء والتمثيل مع الفرق المختلفة . ولكنه كوّن فرقة جوالة ، كانت تزور مدن الارياف ، في فترات مختلفة ، وتمثل مسرحيات الاجواق الكبيرة .

وقد نقلت لنا جريدة « الاهرام » اخبار تنقلاته بفرقته هذه ، فكان في طنطا في اول ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٨ . وفي سوهاج في يناير (كانون الثاني) ١٩٠٩ وفي جرجا في فبراير (شباط) وفي طنطا في اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٠ وفي حلوان سنة ١٩١٣[٢٩] .

٢

هذه هي بعض الفرق الصغيرة، التي احترفت التمثيل في هذه الفترة، وعاشت في ظل الاجواق الكبيرة ، تلتقط مسرحياتهـــا ، وتقتبس طرق الاخراج والتمثيل عنها .

وهناك فرق اخرى التقطنا اخباراً قليلة عنها منها :

« الجوق العربي الجديد » بادارة بشارة ملحمة (١٨٨٩) [٣٠] و« الجوق الوطني الحر » بادارة مرقص جرجس (١٨٩١)[٣١] ، و « الجوق الشرقي »

بادارة احمد ابو العدل (١٨٩١)[٣٢]. و«الجوق الادبي العربي» في الاسكندرية بادارة فارس صادق (١٨٩٢)[٣٣] و «جوق شبان مصر» (١٨٩٧)[٣٤] و «الجوق الاسكندري العربي» (١٨٩٧)[٣٥] و «الجوق العربي المنتخب» (١٨٩٩)[٣٦]، و«جوق حبيب الياس للتمثيل المزلي»، ومعه جورج دخول (١٩٠١)[٣٧]. و «شركة التمثيل»، واعضاؤها من موظفي الحكومة في الاسكندرية (١٩٠٣)[٣٨]، و «جوق الاتفاق الوطني» بادارة مصطفى علي (١٩٠٤)[٣٩]، و« الجوق العربي الاسكندري» (١٩٠٤)[٤٠]، و «شركة التمثيل الكبرى» (١٩٠٥)[٤١]. و «جوق زهرة الشرق» بادارة عبده الاسكندراني (١٩٠٦)[٤٢] و «جوق مصطفى امين» (١٩٠٧)[٤٣] و «جوق الاتحاد الوطني» بادارة عوض فريد ومعه الشيخ احمد الشامي (١٩٠٧)[٤٤]. و «جوق الشرق الجديد» بادارة الممثل المعروف عبد العزيز خليل (١٩٠٧)[٤٥]. و «شركة التمثيل المصرية» [٤٦]. و «جوق التمثيل الاسكندري» بادارة حسن محرم ومعه صالحة قاصين (١٩٠٩)[٤٧]. و «جوق التمثيل العصري» بادارة حسن كامل (١٩١٠)[٤٨]. و «جوق مصر الوطني» (١٩١٠)[٤٩]. و «جمعية الاتحاد التمثيلية» (١٩١٣)[٥٠] و «جمعية احياء التمثيل العربي» (١٩١٣)[٥١].

وبعد، فهذا ما بلغنا من اخبار الفرق الصغيرة المحترفة، في هذه الفترة.

وكان الى جانب الاجواق الكبيرة والفرق الصغيرة، فرق تمثيلية للهواة، منها جمعيات تمثيلية، ومنها فرق تمثيلية تتبع بعض النوادي او الجمعيات او المدارس. وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل التالي.

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ وَالتَعْلِيقَاتُ

(١) عيسى اسكندر المعلوف – « الدرر التاريخية في الاسرة اليازجية » ج ٢ ص ٨ .

(٢) توفيق حبيب – « تاريخ التمثيل العربي » المقالة الثامنة – مجلة الستار ١٩٢٨ .

(٣) الاهرام – العدد ٢٨٨٤ – الاربعاء ٣ من اغسطس ١٨٨٧ .

(٤) « – « ٢٨٩٢ – الجمعة ١٢ من اغسطس ١٨٨٧ .

(٥) « – « ٢٩٠٥ – ٣٠ من اغسطس ١٨٨٧ .

(٦) « – « ٣٠٤٣ – ١٤ من فبراير ١٨٨٨ .

(٧) تجد اخبار نشاطه التمثيلي في الاهرام الاعداد :
٣٤٢٤، ٤٤٨٧، ٤٥٢٣، ٤٥٣٠ ، ٤٥٣١ ، ٤٥٣٤ ، ٤٥٥٠ ، ٤٥٥١، ٤٥٦٠، ٤٥٧٩ ، ٤٥٨١ ، ٤٥٨٤ ، ٤٥٨٥ ، ٤٥٨٧ ، ٤٥٨٨ ، ٤٥٨٩ ٤٥٩٠ ، ٤٥٩٣ ، ٤٥٩٤ ، ٤٥٩٧ ، ٤٥٩٩ ، ٤٦٠٢ ، ٤٦٠٣ ، ٤٦٠٥ ، ٤٩٣٣، ٤٩٤٧ ، ٤٩٥٠ ، ٤٩٦١ ، ٤٩٦٣ ٤٩٦٨ ، ٤٩٧٥ ، ٤٩٩٦ ، ٤٩٩٩ ، ٨٣٨٢ ، ٨٥٨٣ ، ٨٦٦١ .

(٨) الاهرام – العدد ٣٤٨٢ -- ٣٠ من يوليو ١٨٨٩ .

(٩) « -- الاعداد ٣٤٨٩ ، ٣٤٩١ ، ٣٤٩٥ ، ٣٤٩٦ .

(١٠) « – « ٣٥١٤ ، ٣٥١٦ ، ٣٥١٩ .

(١١) « – « ٣٥٢٨ ، ٣٥٣١ ، ٣٥٣٤ ، ٣٥٣٦ .

(١٢) « – العدد ٥٥٢٠ – الاربعاء ٢٠ من مايو ١٨٩٦ .

(١٣) « – « ٣٩٨٥ – « ١١ « ابريل ١٨٩١ .

(١٤) « – الاعداد : ٤٠٠٨ ، ٤٠٩٩ ، ٤٢٦٥ ، ٤٣٣٤ ، ٤٣٨٨ ، ٤٤٩١،

(١٥) « – « : ٤٩٦٣ ، ٤٩٧٢ ، ٥٥٠٨ ، ٥٨١٦ ، ٦٠٠٥ ، ٦١٨٤، ٦٣٨٥ ، ٦٩٤٨ ، ٧٢٧٤ ، ٧٩٠٤ ، ٨٠٦٣ ، ٨١٨٨ ، ٨٣٨٨ ، ٨٨٤٦ ، ٩٠٥٥، ٩١٨٦ ، ٩٢٥١ ، ٩٤٤٠ ، ٩٦٠٦ .

(١٦) الاهرام – الاعداد : ٤٨٨٧ ، ٤٨٩٧ ، ٤٩٠٤ ، ٤٩١٥ ، ٤٩٢١ ، ٤٩٢٣ ، ٤٩٢٦ ، ٤٩٣٣ ، ٤٩٣٧ ، ٥١٣٨ ، ٥٣٥٢ ، ٥٤٨٨ .

(١٧) اخباره متفرقة في الاهرام بين العدد ٥٣٤٨ و ٥٤٦٢ .

(١٨) « « « « « « ٥٣٩٢ (١٢ من ديسمبر ١٨٩٥) والعدد ٥٨٠٥ (٣٠ من ابريل ١٨٩٧) .

(١٩) اصبح اسمها فيما بعد : « جوق التمثيل المصري » .

(٢٠) اخبارهـا في الاهرام بين العدد ٥٥٢٢ و ١٠٦٩٨ . ومجلة الهلال – السنة الخامسة ص ٣٥٤ .

(٢١) الاهرام - العدد ٩٩١٧ (الخميس ٢٧ من اكتوبر ١٩١٠) والعدد ١٠٤٢٥ (١٧ من يونيو ١٩١٢) .
(٢٢) الاهرام - العدد ٥٩١٥ - ٧ من سبتمبر ١٨٩٧ .
(٢٣) اخباره منشورة في الاهرام بين العدد ٥٩١٧ والعدد ٦٦٤٩ .
(٢٤) اخبارها في الاهرام بين العدد ٨١١٠ والعدد ٩٣٤٥ .
(٢٥) محمد تيمور - « حياتنا التمثيلية » - ص ١٦٢ .
(٢٦) الاهرام - العدد ٨٩٦٢ - السبت ٧ من سبتمبر ١٩٠٧.
(٢٧) « - « ٨٩٧٢ - الخميس ١٩ من « « .
(٢٨) تجد اخباره في هذه الفترة في الاهرام ، بين العدد ٨٩٨٣ و ١٠٨١٠ .
(٢٩) تجد اخباره في الاهرام في الاعداد ٩٣٨١ ، ٩٤٠٤ ، ٩٩١٠ ، ١٠٨١٠ .
(٣٠) الاهرام - العدد ٣٤٠٨ - ٣ من مايو ١٨٨٩ .
(٣١) « - « ٤٠٠٨ - ٢٨ من ابريل ١٨٩١ .
(٣٢) « - « ٤٠٤٤ - ١٢ من يونيو ١٨٩١ .
(٣٣) « - « ٤٢٧٩ - ٢٢ من مارس ١٨٩٢ .
(٣٤) « - « ٥٧٦٥ - ١١ من مارس ١٨٩٧ والعدد ٥٩٣٩ (٥ من اكتوبر ١٨٩٧) .
(٣٥) الاهرام - العدد ٥٧٣٩ - ١١ من يونيو ١٨٩٧ .
(٣٦) « - « ٦٥٥٢ - ٧ من اكتوبر ١٨٩٩ ، والعدد ٦٥٦٣ - ٢١ من اكتوبر .
(٣٧) الاهرام - العدد ٧٠٨٩ - ١٦ من يوليو ١٩٠١ .
(٣٨) « - « ٧٧٧٨ - ٢٠ « اكتوبر ١٩٠٣ .
(٣٩) « - « ٧٨٩٨ - ١٠ « مارس ١٩٠٤ .
(٤٠) « - « ٧٩٣٢ - ٢٣ « ابريل « .
(٤١) « - « ٨٣٣٠ - ١٤ « اغسطس ١٩٠٥ .
(٤٢) « - « ٨٥٢٦ - ٥ من أبريل ١٩٠٦ .
(٤٣) « - « ٨٨٣٦ - ١٢ من « ١٩٠٧ .
(٤٤) « - « ٨٩٥٥ - ٣٠ « اغسطس « .
(٤٥) « - « ٩٠٣٨ - ٩ من ديسمبر « .
(٤٦) « - « ٩٥٤٥ - ٩ « اغسطس ١٩٠٩ .
(٤٧) « - « ٩٦٣٩ - ٢٧ من نوفمبر « .
(٤٨) « - « ٩٧٧٤ - ١١ « مايو ١٩١٠ .
(٤٩) « - « ٩٧٨١ - ١٩ « « « .
(٥٠) « - « ١٠٦٩٩ - ١٣ من « ١٩١٣ .
(٥١) « - « ١٠٧٢٣ - ٢٠ من يوليو ١٩١٣ .

الفصل العاشر

مسرح الهواة

.

الهواية هي الخطوة الاولى نحو الاحتراف. وقد كانت وما تزال في مختلف بلدان العالم، المدرسة التي تقدم للمسرح خير رجاله . فمبدأ الهواية ، يقوم على الميل الجارف والرغبة الشديدة، وهما كفيلان بجعل الفنان يستهين بالعقبات التي تعترض سبيله ، والقيود التي تكبل حيويته ، وبهذا يتناسى ما تفرضه عليه عادات المجتمع وتقاليده ، ويدوس بجرأة وقوة ، كل العوائق التي قد تحول بينه وبين بلوغ غايته ، وتحقيق طلبته . ويمضي في سبيله مخلصاً متحمساً ، حتى يحقق المثل الفنية التي يسعى اليها .

ولو استعرضنا تاريخ المسرح في العالم عامة، وتاريخ مسرحنا العربي خاصة، لوجدنا ان كبار الممثلين ، كانوا في اول حياتهم هواة ، احبوا فن التمثيل ، ووجدوا من استعدادهم وظروفهم بعد ذلك ما يساعدهم على الاحتراف .

كذلك كان مارون النقاش وسليم النقاش والقباني وسلامة حجازي وجورج ابيض وعزيز عيد وعبد الرحمن رشدي ومحمد تيمور ونجيب الريحاني ويوسف وهبي ، وسواهم ممن تربعوا على عرش المسرح العربي فترة طويلة من الزمن .

وهكذا « يدّعي الهواة في كل بقعة من بقاع الارض، انهم المجددون دائماً

وان قرائحهم كانت ولا تزال مهبط الوحي الفني ، والمصدر الذي تنبعث عنه مختلف الاضواء والالوان التي يسري فيها الفن ويصطبغ بها الفن ، وانه اذا كان للمحترفين فضل المثابرة والاستكمال ، فإن للهواة وحدهم فضل السبق والخلق الاول »[1]

وقد ظهرت جهود الهواة ، في فن التمثيل ، في هذه الفترة ، على شكل جمعيات واندية للتمثيل ، او على شكل فرق تتبع بعض الاندية والجمعيات والمدارس. وسنستعرض فيما يلي، تاريخ هذه التشكيلات الفنية بايجاز، معتمدين على المراجع القليلة التي بين ايدينا.

(١) جمعيات التمثيل

١ – جمعية المعارف الادبية :[2]

يرجع تاريخ هذه الجمعية الى حوالي سنة ١٨٨٥ ، حين قام جماعة من الهواة المثقفين ، « جلهم من موظفي مصلحتي السكة الحديد والبريد فأنشأوا اول هيئة لهواة المسرح في مصر برئاسة المرحوم محمود رفقي . واطلقوا عليها اسم « نادى المعارف » وكان الغرض منها ادخال العنصر المصري في المسرح، وترك الطريقة القديمة التي سار عليها النقاش والقرداحي والحياط وغيرهم »[3] .

وقد عثرنا على بعض اخبار نشاط هذه الجمعية . فقد مثلت في ١٩ من مايو (ايار) ١٨٨٧ ، مسرحية « المروءة والوفاء » ، وخصصت ريعها لبعض المشروعات الخيرية ، وغنّى فيها عبده الحمولي[4] . ومثلت « متريدات » في الاوبرا ، مساء السبت ١٦ من ابريل (نيسان) ١٨٨٩[5] . ومثلت « بطل تساليا » ، لحساب الجمعية الخيرية السورية الارثوذكسية ، في ١٩ من ابريل (نيسان) ١٨٩٦[6] .

ومثلت في الاوبرا في ٣٠ من ابريل (نيسان) ١٨٩٦[7] . ومثلت بعد ذلك « البطل المجهول » في مسرح زيزينا ، يوم الخميس ١٢ من ابريل (نيسان)

١٩٠٠ ، ومثلت « بطرس الاكبر » و « سميراميس » وغير ذلك ، ولم تصلنا أخبارها بانتظام . وانتهى نشاطها ، حسب ما وصل الينا من اخبارهـا ، سنة ١٩٠٨ [٨] .

٢ – جمعية الابتهاج الادبي :

وقد ذكرها زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية ، قال :

« انشئت في الاسكندرية سنة ١٨٩٤ ، الفهـا مستخدمو البوسطة المصرية برئاسة سليم عطاالله وموضوعها منع اعضائها من تمضية ساعات الفراغ في اماكن اللهو . وان يجمعوا نقوداً يؤلفون بها جوقاً يمثل روايات ادبية يحضرها عائلات الاعضاء فقط . فلا يمضي شهر الا مثلوا رواية . وقد ظلت عاملة اعواماً عديدة ورئيسها الآن صاحب جوق للتمثيل في الاسكندرية »[٩] .

وقد عثرنا على بعض اخبارها ، في جريدة « الاهرام » . فقد جـاء فيها انها مثلت مسرحية «عاقبة الحسد» على مسرح القرداحي في الاسكندرية[١٠]، وكذلك مثلت مسرحية « هرون الرشيد مع خليفة الصياد » يوم الجمعة ٩ من نوفمبر (تشرين الثـاني) ١٨٩٤ [١١] . ومثلت في الشهر الذي تلاه مسرحية « عائدة » [١٢] .

ومثلت في شهر فبراير (شباط) ١٨٩٥ مسرحية « شارلمـان » [١٣] وفي مارس (آذار) « هرون الرشيد مع خليفة الصياد»[١٤]. وفي ابريل (نيسان) مثلت «فراق العاشقين»، وفي مايو (ايار) «عاقبة الحسد» وفي يونيو (حزيران) « صلاح الدين الايوبي » وفي يوليو (تموز) « عطيل » . واستمرت على هذا المنوال ، تقدم في كل شهر مسرحية وعاشت فترة طويلة من الزمن ، وتقلب عليها مديرون مختلفون [١٥] .

٣ – جمعية الترقي الادبي – بادارة محمد منجي خيرالله :

انشئت في الاسكندرية حوالي ١٨٩٤ . ومثلت في يوم الاحـد ٩ من ديسمبر (كانون الاول) [١٦] في مسرح زيزنيا مسرحية « افنان الطرب في

عجائب العجب وشجاعة العرب » ومثلت بعد ذلك مسرحيات كثيرة منهـــا « تهذيب الغرام » و « كيلوباترة » و « مجنون ليلى » [١٧] .

٤ – جوق الفلاح الوطني – بادارة ابراهيم احمد :

ظهر حوالي ١٨٩٥ ، ومثل في سمنود مسرحية « كليوباترا » ، في شهر ابريل (نيسان) [١٨] .

٥ ـ جمعية السراج المنير :

انشئت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٥ . ومثلت مسرحية « الشاب المحمود » في الملعب العبـاسي في ديسمبر (كانون الاول) [١٩] . ومثلت مسرحية «الشيخ علي الكاتب» في مايو (ايار) ١٨٩٦ [٢٠] و « محاسن الزهور » في ٤ من اكتوبر (تشرين الاول) [٢١] ، وهما من تأليف محمد علي عزوز احد مؤسسيها . ومثلت مسرحيـة « بلوغ الامل » تأليف جرجس سعد في شهر فبراير (شباط) ١٨٩٧ [٢٢] ، وغير ذلك [٢٣] .

٦ ـ جمعية الاتفاق :

ظهرت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٦ . ومثلت مسرحية «ابو الحسن المغفل» لمارون النقاش» في المسرح العباسي» يوم السبت ٢٨ من مارس(آذار) ١٨٩٦ [٢٤] ومثلت مسرحية « الشجاع الجبان » يوم السبت ١٠ من ابريل (نيسان) [٢٥] و « شهامة العرب » يوم السبت ٢ من مايو (ايار) [٢٦] .

٧ ـ جمعية نزهة العائلات :

ظهرت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٧ . ومثلت « شارلمان » على مسرح الحمراء يوم الثلاء ٢٢ من يونيو (حزيران) [٢٧] . وكانت تمثل في كل شهر مسرحيـة . وقد مثلت بعد ذلك « هملت » و « الظلوم » و « صلاح الدين » و « حمدان » و « شهيدة العفاف » و « جوديث » و « هرون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد » وغير ذلك . واستمرت الى اواخر سنة ١٨٩٨ [٢٨] .

٨ ـ جمعية محبي التمثيل :

ظهرت في الاسكندرية، حوالي سنة ١٨٩٩ . ومثلت في مسرح « عدن » مسرحية «روميو وجوليت» يوم الاحد ٢٣ من ابريل (نيسان) ١٨٩٩[٢٩] . وكانت تمثل مسرحية في كل شهر .

ومثلت بعد ذلك « يهوديت » و « حمدان » و « مرآة الحسناء » و « الكذوب » و « اوتيلو » وغيرها . وانتهى نشاطها حوالي أواخر سنة ١٨٩٩ [٣٠] .

٩ ـ محفل الهلال الادبي التمثيلي :

ظهر في القاهرة سنة ١٩٠٤ . وكان تمثيله متقطعاً . ومثل مسرحية « الملك المتلاهي » ، وقد اقتبسها عن ريجوليتو احمد كامل رياض ، وذلك يوم الاثنين ١٤ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، على مسرح عبد العزيز[٣١] . وانتهى تمثيله في اوائل سنة ١٩٠٥ [٣٢] .

١٠ ـ جمعية احياء التمثيل :

تأسست في الاسكندرية في اغسطس (آب) سنة ١٩٠٣ [٣٣] .

١١ ـ المجتمع الاخوي التمثيلي :

ظهر حوالي سنة ١٩٠٥ . ومثل مسرحية « طارق بن زياد » تاليف عبد الحق حامد، وترجمة فتحي عزمي، وذلك في يوم الاثنين ٦ من فبراير (شباط) ١٩٠٥ [٣٤] .

١٢ جمعية ترقي التمثيل العربي :

ظهرت في سنة ١٩٠٨ . وكان نجيب الريحاني من مؤسسيها وقد بسط غايتها في كتاب ارسله الى جريدة الاهرام ، قال :

« لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذي ينمي الشعور والعواطف. ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت اليه في القطر المصري ، بعكس البلاد الاوروبية عزمنا بحوله تعالى على احياء هذا الفن بكل قوانا ، نحن بعض المتخرجين من

المدارس الثانوية ، وبعض المستخدمين في القاهرة . واتينا كم بهذه العجالة آملين ان تبدوا آراءكم في هذا الصدد .

ثم اننا عزمنا ايضاً على انشاء جمعية للخطابة ، تنعقد في كل اسبوع مرة . ونحن الآن على وشك انتهاء هذا العمل وكل آت قريب. فأملنا ان تحثوا اهل العلم والادب . كما اننا سننشر على صفحات الجرائد موعد افتتاح هذه الجمعية ، ونرسل لارباب الادب اوراقاً للحضور » [٣٥]

وقد استهلت الجمعية نشاطها، بتمثيل مسرحية « شهيدة العفاف » في مسرح عبد العزيز في القاهرة، وذلك في يوم الجمعة ١٠ من يوليو (تموز) [٣٦] ، وكانت حفلة خاصة للصحفيين . وقد اعادت تمثيلها في يوم الاحد ١٢ منه [٣٧] . وكانت الجمعية تنشط في الصيف وتفتر في الشتاء لأن اعضاءها كانوا من الطلبة والموظفين [٣٨] .

١٣ ـ جمعية التمثيل الوطني :

ظهرت في اواخر سنة ١٩٠٨. وكانت تضم بعض الشبان المثقفين . وغايتها ترقية فن التمثيل [٣٩] . وقد مثلت في يناير (كانون الثاني) ١٩٠٩ ، مسرحية « خيانة الوزراء » [٤٠] .

١٤ ـ جمعية انصار التمثيل :

كانت هذه الجمعية ، اول منظمة للهواة ، قامت لاحياء فن التمثيل العربي على اسس متينة من الفن الصحيح . وقد بدأت فكرة هذه الجمعية عند شبان من الهواة ، بينهم عبد الرحمن رشدي وداود عصمت ومحمد عبد القدوس ومحمد شريف وصفي ومحمود خيرت ومحمد عبد الرحيم ومحمود مراد وسليمان نجيب وغيرهم . وكان بين هؤلاء المحامي والطبيب والاستاذ (وابن الذوات) الذي لا ترضى اسرته عن ظهوره على المسرح ، وتنظر الى التمثيل والممثلين نظرة استهانة واحتقار .

وكانت غاية هؤلاء الشبان ، ارساء قواعد الفن الصحيح ، وتثقيف الشعب

عن طريق المسرحيات الموضوعية ، التي تدور حول فكرة خاصة ، تهم الجمهور وتعبر عن بعض احاسيسه او تحل طرفاً من مشكلاته[٤١] .

وقد عقدت الجمعية اول اجتماعاتهـــا في أواخر سنة ١٩١٢ . وشرعت في اخراج مسرحية « دافيد جرك » (David Garrick)[٤٢] . وفي اوائل سنة ١٩١٤ انتخب الاعضاء محمد عبد الرحيم ، رئيساً للجمعية . وكان من اعضائها آنذاك محمـــد تيمور وابراهيم رمزي ، وهمـــا من رواد كتابة المسرحية المصرية . وقد اشرف جورج ابيض على اخراج هذه المسرحية ، وكان يمد الاعضاء بمعلوماته الفنية ، التي تلقاها في فرنسا . وقد مثلت هذه المسرحية في اواخر سنة ١٩١٤ . والحقيقة التي لا تنكر ، ان هذه الجمعية كان لها اثر كبير في توجيه المسرح المصري ، نحو الموضوعية والاقليمية . وظهر اثرها فيما بعد في المسرحيات التي مثلتها ، وفي مسرحيات الفرق الاخرى التي تفرعت عنهـا – كفرقة عبد الرحمن رشدي – ، او عاشت في ظلها وتأثرت خطاهـــا ، واقتبست افكارهـا وآراءها . ولنترك الآن هذه الجمعية ، ونشاطها واثرها في المسرح العربي في مصر ، على ان نعود اليها ثانية عندما ندرس المسرح العربي بين الحربين .

(٢) فرق النوادي والجمعيات والمدارس

والى جانب تلك الفرق التمثيلية المنظمة ، التي كان يؤلفهـا الهواة ، كانت النوادي والجمعيات والمدارس تعنى بالتمثيل ، لغايات تهذيبية وثقافية ، وباعتبارها مورداً من مواردها المالية .

ولا تعيلنا المراجع التي بين ايدينـا على حصر نشاط الهواة في هذا المجال ، ولا نحاول ذلك ، لان مثل هـذا النشاط لم يأت بجديد في المجال الفني العام ، وليس لنا ان نرجو منه ذلك ، فقد كانت هذه الفرق العابرة ، تولد لتموت في ساعتها ، وهي في هذه الساعة التي تعيشهـــا ، تستمد حياتها من الاجواق المحترقة ، او من الفرق التمثيلية الهاوية ، التي كانت تشغل خشبة المسرح المصري

آنذاك . وانما اردنا ان نشير الى نشاطها ، وان نؤرخ لبعض منها ، استيفاء للصورة العامة ، واداء لحق التاريخ علينا .

وتفيدنا المراجع التي عثرنا عليها ، ان « الجمعية الخيرية المارونية » مثلت مسرحية عائدة في الاوبرا ، مساء الاربعاء ٦ من مارس (آذار) ١٨٨٧[٤٣] . وكذلك مثلت فرقة الهواة في طنطا، مسرحية « حفظ الوداد » في شهر ابريل (نيسان) ١٨٨٨ [٤٤] . ومثلت « جمعية روضة الادب » في المنصورة ، مسرحية « تسلية القلوب في ميروب » ، وقد ترجمها القاضي محمد عفت عن فولتير، وذلك في شهر يناير (كانون الثاني) ١٨٨٩ [٤٥] ، كما مثلت مسرحيتي «الفوز السعيد » و « نتيجة العفاف » في شهر مايو (ايار)[٤٦] . ومثلت «جمعية تهذيب الشبان» في اسيوط مسرحيتي « حفظ الوداد » و « الغيرة الوطنية » في شهر يوليو (تموز) ١٨٩٠[٤٧]. ومثلت جمعية « العروة الوثقى» فيالاسكندرية، مسرحية « الزباء » ، في شهر اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٨٩٢[٤٨] ، كما مثلت مسرحية « غرائب الصدف » ، في شهر اغسطس (آب) ١٨٩٥ [٤٩].

ومثلت «جمعية الصدق العباسي » في الاسكندرية مسرحية « الصدق بالنجاة المعروفة بهارون الرشيد مع غانم بن ايوب»[٥٠]. ومثلت «جمعية شعراء الآداب» في الاسكندرية، مسرحية « جابر عثرات الكرام » ، على مسرح القرداحي ، وذلك في شهر يوليو (تموز) ١٨٩٤ [٥١] . ومثلت « جمعية الاخلاص » في الاسكندرية مسرحية « خاتم العقيق » وغنى فيها عبده الحمولي ، وذلك في شهر نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩٥[٥٢] . ومثلت « جمعية زهرة الآداب » بدمنهور، مسرحية «شارلمان» ، في شهر سبتمبر (ايلول) ١٨٩٦[٥٣]. كما مثلت مسرحيتي « اندروماك » و « فتاة العصر العباسي » ، في سبتمبر (ايلول) ١٨٩٧ [٥٤] . ومثلت «الجمعية الخيرية» في المنيا مسرحيتي « السلطان محمد الفاتح» و«الاميرين» في شهري يوليو (تموز) واغسطس (آب) ١٨٩٧[٥٥] . ومثلت « جمعية مشارق التمدن » مسرحية « الملك الحارس » في شهر يوليو (تموز) سنة ١٨٩٨ [٥٦] . وكذلك مثلت « جمعية العهد الوثيق » في منوف مسرحية « عاقبة الغدر » في شهر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٠ [٥٧] . ومثلت « جمعية الاتحاد المصري » ، في

القـــاهرة ، مسرحية « التعيس » في اغسطس (آب) ١٩٠٣ [٥٨] . ومثلت مسرحية «الهوى العذري» في شهر اكتوبر (تشرين الثاني)[٥٩]. ومثلت «جمعية الاتحاد الشرقي الادبية » في القاهرة مسرحية « الملك العادل الظاهر بيبرس » ، في شهر فبراير (شباط) ١٩٠٤ [٦٠] . كما مثلت مسرحية « نكبات الهوى » في شهر يناير (كانون الثاني) ١٩٠٥ [٦١] . ومثلت «جمعية الرابطة الاسلامية» مسرحية «عنترة بن شداد» في القاهرة في شهر مارس (آذار) ١٩٠٥ [٦٢] . ومثلت «جمعية النهضة الادبية الخيرية» مسرحية « محمد علي » في القاهرة ، في شهر (مايو) ١٩٠٥[٦٣] . ومثلت جمعية «الالفة الادبية» في القاهرة ، مسرحية « مصر للمصريين » في اغسطس (آب) ١٩٠٩ ، وكذلك مثلت مسرحية « شهيدة العفاف » في شهر سبتمبر (ايلول) [٦٤] .

هذه امثلة اخترناها من اعمال فرق الجمعيات ، في حقل التمثيل ، في هذه الفترة . وكذلك كانت المدارس ، بين الحين والحين تقدم بعض المسرحيات لأغراض تهذيبية او خيرية ، وكانت العادة ، كما ذكرنا آنفاً ، ان تختم بعض المدارس ، سنتها الدراسية ، بحفلة تمثيلية . واليك امثلة مما مثل في المدارس المصرية في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن :

لعل اول نشاط مدرسي يذكر في حقل التمثيل ، هو ما قام به تلاميذ المدرسة الخيرية الاسلامية في اوائل حكم توفيق، حين مثلوا مسرحيتي «الوطن» و « العرب » من تأليف عبدالله نديم ، مدير المدرسة آنذاك . وكانت الغاية من تمثيـــل هاتين المسرحيتين ، تمرين الطلاب على اساليب الخطابة والجدل ، وبث روح الغيرة والوطنية في نفوسهم . وفي ذلك يقول احمد سمير ، صديق النديم :

« ولهذا الغرض بعينه ، اختار المترجم ان يمثل بالاسكندرية في الملهى الاكبر (تياترو زيزنيا) ، حالة البلاد وكيف يكون الوصول الى الشهامة والمروءة، فأنشأ روايتيه المشهورتين باسم « الوطن » و « العرب » ومثلهما هو وتلامذته في ذلك الملهى » [٦٥] .

ومثلت كذلك مدرسة الروم الكاثوليك بالقاهرة ، مسرحية « بطرس الاكبر » تأليف تادرس وهبي ، في يناير (كانون الثاني) ١٨٨٤[٦٦] . ومثلت هذه المسرحية ايضاً مدرسة جمعية المعوزين القبطية » ، في شهر مايو (ايار) ١٨٨٧ [٦٧] . ومثلت مدر. « الفوز التوفيقي » في بنها ، بعد الامتحان ، مسرحية ادبية ذات اربعة فصول [٦٨] ، في مايو (ايار) ١٨٨٦ . ومثلت المدرسة الخيرية القبطية بالمنصورة ، مسرحية من تأليف . لبم تادرس ، عقب الامتحان ، وذلك في اواخر مايو (ايار) ١٨٨٦ [٦٩] ومثلت مدرسة المساعي الخيرية القبطية بطنطا ، مسرحية عربية ، تأليف شكري رباط ، بعد الامتحان ، وذلك في اوائل يونيو (حزيران) ١٨٨٦[٧٠] . وكذلك مثلت مدرسة الفوز التوفيقي ، مسرحية « هارون الرشيد او ابي الحسن المغفل » ، وذلك في مارس (آذار) ١٨٨٧ [٧١] .

وجاء في الاهرام ما يلي :

« في ١٢ من ابريل (نيسان) ١٨٨٨ ، جرى امتحان مدرسة كوم حمادة الخيرية الحرة ، وقد مثل الطلبة رواية « سيدنا معاوية مع عبد الملك ابن مروان » ورواية « سيدنا عمر مع الاعرابي القاتل وضيافة ابي ذر » ، فسر الحضور لذلك » [٧٢] .

ومثل طلاب مدرسة النجاح التوفيقية ، مسرحية « الملك هرمس » بمناسبة الامتحان ، وذلك في مايو (ايار) ١٨٨٨ [٧٣] .

وجاء في الاهرام ايضاً :

« سيمثل تلامذة مدرسة جمعية الآداب المصرية في تياترو الاوبرا الخديوية في يوم الخميس القادم في شهر ابريل (نيسان) ، رواية عجائب القدر . وهي رواية ادبية طلية الانشاء جميلة العبارات مفيدة الرموز لمؤلفها الاديب بطرس افندي شلفون رئيس هذه الجمعية » [٧٤] .

ومثلت مدرسة الفرير بالمنصورة في ابريل (نيسان) ١٨٩٠ ، مسرحية هزلية ، بمناسبة افتتاحها [٧٥] .

واحتفلت مدرستنا الآباء الافريقيين بختام السنة المدرسية، فقدمنا مسرحيات تمثيلية ومحاورات ادبية (٧٦) .

وكذلك احتفلت المدرسة الاموية بطنطا بختـــام عامها المدرسي ، ومثل طلبتها احدى المسرحيات (٧٧)

وبعد ، فهذه امثلة قليلة ، مما جمعناه من اخبـار التمثيل في المدارس في هذه الفترة. اقتصرنا عليها للتمثيل لا للاستقصاء . وبها نختم تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، بعد ان انتقلنا به من لبنان وسورية حيث بذرت بذوره الاولى ، الى مصر ، حيث نما واشتد عوده . وقد وجدنا ان هذه الفترة ، كانت مقدمة للفترة التالية ، التي بدأت بعد الحرب العظمى الاولى ، والتي انتقل فيها المسرح العربي نقلته الثانية، التي خطا فيها خطوة واسعة نحو الاتقان والاستقلال بعد ان قضى فترة طويلة من التجارب والاختبارات والتقليد .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) « اليوبيل الفضي لجمعية انصار التمثيل والسينما » – ص ١٣ .

(٢) ذكرها زيدان بين الجمعيات التمثيلية (تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ – ص ٨٧) .

(٣) المرجع السابق في الهامش رقم (١) – ص ١٨ .

(٤) الاهرام – العدد ٢٨٢٠ – ١٧ من مايو ١٨٨٧ .

(٥) « – « ٣٣٨٧ – ١٦ « ابريل ١٨٨٩ .

(٦) « – « ٥٤٧٦ – ٢٦ « مارس ١٨٩٦ .

(٧) سجلات الاوبرا الخديوية لسنة ١٨٩٦ .

(٨) الاهرام – العدد ٩٢٣٧ – ٥ من اغسطس ١٩٠٨ .

(٩) زيدان – « تاريخ آداب اللغة العربية » ج ٤ – ص ٨٧ .

(١٠) الاهرام – العدد ٥٠٣٨ – الاثنين ٨ من أكتوبر ١٨٩٤ .

(١١) « – « ٥٠٦٤ – الخميس ٨ « نوفمبر « .

(١٢) « – « ٥٠٩١ – الاثنين ١٠ « ديسمبر « .

(١٣) « – « ٥١٤٧ – الجمعة ١٥ « فبراير ١٨٩٥ .

(١٤) « – « ٥١٧٢ – الثلاثاء ١٩ « مارس « .

(١٥) تجد سائر اخبارها في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٥٢٠٣ و ٥٦٣٤ .

(١٦) الاهرام – العدد ٥٠٨٩ – ٧ من ديسمبر ١٨٩٤ .

(١٧) تجد بقية اخبارها في اعداد متفرقة من الاهرام منها : ٥٣٩٣ ، ٥٤١٠ ، ٥٦٢٥ ، ٥٧٢١ ، ٥٧٤٩ وغيرها .

(١٨) الاهرام – العدد ٥٢٠٤ – ٣٠ من ابريل ١٨٩٥ .

(١٩) « – « ٥٣٩٨ – ١٩ « ديسمبر ١٨٩٥ .

(٢٠) « – « ٥٥١٢ – ٩ « مايو ١٨٩٦ .

(٢١) « – « ٥٦٣٤ – ٣ « أكتوبر ١٨٩٦ .

(٢٢) « – « ٥٧٤٥ – ١٣ « فبراير ١٨٩٧ .

(٢٣) تجد بقية اخبارها في الاهرام – الاعداد : ٥٨٨٣ ، ٦٠١٩ ، ٦٤٥٠ .

(٢٤) الاهرام – العدد ٥٤٧٨ – ٢٨ من مارس ١٨٩٦ .

(٢٥) الاهرام – العدد ٥٤٨٧ – ٩ من ابريل ١٨٩٦ .
(٢٦) » – » ٥٥٠٦ - ٢ » مايو » .
(٢٧) » – » ٥٨٤٨ – ٢١ » يونيو ١٨٩٧ .
(٢٨) تجد اخبارها في الاهرام الاعداد : ٥٨٢٧ ، ٥٨٨٣ ، ٥٩٠١ ، ٥٩٤٨ ، ٥٩٨٨ ، ٦٠٤٦ ، ٦٠٦٩ ، ٦٠٧٥ ، ٦١٣٥ ، ٦١٥٠ ، ٦١٩٤ وغيرها .
(٢٩) الاهرام – العدد ٦٤١٠ – الاثنين ٢٤ من ابريل ١٨٩٩ .
(٣٠) تجد اخبارها في الاهرام – الاعداد : ٦٤٢٨ ، ٦٤٥٦ ، ١ ٦٥ ، ٦٦٥٤ ، ٥٦٥٦ .

(٣١) الاهرام – العدد ٨١٠٤ – الاثنين ١٤ من نوفبر ١٩٠٤ .
(٣٢) تجد اخبارها في الاهرام – العدد ٨١٢٣ ، و ٨١٨٤ .
(٣٣) مجلة الهلال – السنة ١٣ (١٩٠٤) – ص ١٩١ .
(٣٤) الاهرام – العدد ٨١٧٥ – الاثنين ٦ من فبراير ١٩٠٥ .
(٣٥) » – » ٩١٧٧ – الاربعاء ٢٧ » مايو ١٩٠٨ .
(٣٦) » – » ٩٢١٤ – ٩ من يوليو ١٩٠٨ .
(٣٧) » – » ٩٢١٦ – ١١ » » » .
(٣٨) » – » ٩٤٢١ – ١٣ » مارس ١٩٠٩ .
(٣٩) » – » ٩٣٤١ – ٧ » ديسمبر ١٩٠٧ .
(٤٠) » – » ٩٣٨٢ – ٢٧ » يناير ١٩٠٩ .
(٤١) « اليوبيل الفضي لجمعية انصار التمثيل والسينما » – ص ٢٣ وما بعدها .
(٤٢) تأليف الكاتب المسرحي الانجليزي سير آرثر ونج بنيرو A. W. Pinero .
(٤٣) الاهرام – العدد ٢٧٥٧ – ٢٨ من فبراير ١٨٨٧ .
(٤٤) » – » ٣١٠١ – ٢٦ » أبريل ١٨٨٨ .
(٤٥) » – » ٣٣٣٩ – ١٠ » يناير ١٨٨٩ .
(٤٦) » – » ٣٤٠٨ – ٣ » مايو » .
(٤٧) » – » ٣٧٦٨ – ١٢ » يوليو ١٨٩٠ .
(٤٨) » – » ٤٤٤٠ – ١٠ » اكتوبر ١٨٩٢ .
(٤٩) » – » ٥٢٨٢ – ٣ » اغسطس ١٨٩٥ .
(٥٠) » – » ٤٨٦٠ – ٦ » مارس ١٨٩٤ .
(٥١) » – » ٤٩٧٠ – ١٨ » يوليو ١٨٩٤ .
(٥٢) » – » ٥٣٦٧ – ٢٣ » نوفبر ١٨٩٥ .
(٥٣) » – » ٥٦١٢ – ٨ » سبتمبر ٢٨٩٦ .
(٥٤) » – » ٥٩٢٠ – ١٣ » سبتمبر ١٨٩٧ .
(٥٥) » – » ٥٨٧٩ – ٢٧ » يوليو ١٨٩٧ .

(٥٦) الاهرام – العدد ٦١٧٢ – ١٤ من يوليو ١٨٩٨ .
(٥٧) « – « ٦٧٧٦ – ٥ « يوليو ١٩٠٠ .
(٥٨) « – « ٧٧٢٢ – ١٥ « اغسطس ١٩٠٣ .
(٥٩) « – « ٧٧٧٠ – ١٠ « اكتوبر ١٩٠٣ .
(٦٠) « – « ٧٨٧٣ – ١٢ « فبراير ١٩٠٤ .
(٦١) « – « ٨١٤٨ – ٦ « يناير ١٩٠٥ .
(٦٢) « – « ٨٢٠٤ – ١٤ « مارس ١٩٠٥ .
(٦٣) « – « ٨٢٥١ – ١٢ « مايو ١٩٠٥ .
(٦٤) « – « ٩٥٤٢ – ٥ « اغسطس ١٩٠٩ .
(٦٥) احمد سمير – مقدمة « سلافة النديم » – ص ٨ .
(٦٦) الاهرام – العدد ١٨٣٦ – ٨ من يناير ١٨٨٤ .
(٦٧) « – « ٢٥١٢ – ٧ « مايو ١٨٨٦ .
(٦٨) « – « ٢٥٣١ – ٢٩ « « « .
(٦٩) « – « ٢٥٣٣ – ١ « يوليو « .
(٧٠) « – « ٢٥٣٧ – ٧ « « « .
(٧١) « – « ٢٧٥٢ – ٢٢ « فبراير ١٨٨٧ .
(٧٢) « – « ٣٠٩٢ – ١٦ « ابريل ١٨٨٨ .
(٧٣) « – « ٣١١٥ – ١٤ « مايو « .
(٧٤) « – « ٣٣٨٢ – ١ « « « .
(٧٥) « – « ٣٦٩١ – ١٠ « ابريل ١٨٩٠ .
(٧٦) « – « ٣٧٧٦ – ٢٢ « يوليو « .
(٧٧) « – « ٣٧٧٨ – ٢٤ « « « .

القِسمُ الثاني

المسرحية في الأدب العربي الحديث حتى الحرب العظمى

١٨٤٧ – ١٩١٤

البَابُ الأوّل

الترجمة والتعريب والتمصير

تمهيد

كانت الترجمة احدى وسيلتين ، اتصل الادب العربي عن طريقهما بالآداب الغربية . اما الوسيلة الاخرى فهي الاطلاع المباشر ، على آثار هذه الآداب في لغاتها الاصلية .

وقد ذللت المدارس التي انتشرت في انحاء العالم العربي، سبل هذا الاتصال. واوجدت بالتالي ، حركة ترجمة متسعة نشطة . شملت فيما شملت ، معظم روائع الادب العالمي . ولسنا بسبيل التأريخ لهذه الحركة ، التي كان لها اثرها الواضح في توجيه الادب العربي الحديث ، لأن مثل هذه المحاولة تخرج بنا عن هذا الباب ، الذي افردناه لحركة الترجمة والتعريب والتمصير للمسرح .

اهتم ادباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر . وانصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية اولاً ، ثم على اللغة الانكليزية . وقد ترجم ايضاً بعض المسرحيات عن اللغات الاخرى كالايطالية والتركية .

وقد ظهر لنا من تتبع حركة الترجمة انهم لم ينقلوا لنا مدرسة مسرحية معينة ، اذ كان رائدهم فيما اختاروه ، شهرة الكاتب او شهرة المسرحية او ملاءمتها للذوق العربي في تلك الفترة .

وتباينت اساليب الكتّاب في هذه الترجمات، فمنهم -وهم الكثرة الغالبة- من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي ، فيعنى بابراز حوادثها الرئيسية ، ويتناول الحوار بالتلخيص او الحذف ، ويغيّر النهاية

احياناً ، ويضيف بعض مواقف الغناء ، وذلك ليلاقي ذوق الجمهور ، الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة ، تتفق ومثله وثقافته وتجاربه. وقد اشرنا الى مثل هذه المحاولات ، في مواضعها من هذا الكتاب . وذلك واضح في حديثنا عن « الجاهل المتطبب » و « مي » و « غرام وانتقام » و « حلم الملوك » و « لباب الغرام او متريدات » و « اندروماك » التي ترجمت عن المسرح الفرنسي. وفي حديثنا عن « شهداء الغرام » و « مكبث » (ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الملك) ، وهملت (ترجمة طانيوس عبده) ، و « اوتللو او حيل الرجـــال » او « عطيل » ، التي تُرجمت عن المسرح الانجليزي بذوقه الخاص ، ومثله المعروفة .

ومن الكتّاب من كان يعنى بالناحية الادبية من هذه المسرحيـات ، ولا يأبه للشروط التي تقيده بها طبيعة المسرح العربي . ولذا كان يبذل الجهد ، في سبيل المحافظة على الاصل ، ونقله نقلاً اميناً دون عبث او تشويه ، كما كان يفعل المترجمون المسرحيون . واكثر هذه المسرحيات ، التي ترجمت على هذا النحو ، لم تنل حظوة على المسرح ، ولم تكتب لها الشهرة على خشبته ، اللهم الا على بعض مسارح الهواة، التي لا تعتبر مقياساً للذوق المسرحي العام ، ولا تتقيد به. ومن هذه المسرحيات « الحكيم الطيار » ، و « الروايات المفيدة » ، و « زوبعة البحر » ، و «مكبث» (ترجمة محمد عفت) ، و « الحب والصداقة » و « احلام العـــاشقين » و « كاريولينس » و « يوليوس قيصر » (ترجمة محمد حمدي ، وترجمة الجريديني) .

وقد حاول بعض الكتّاب، ان يجمعوا بين الغايتين ، فاخرجوا ترجماتهم في ثوبها الادبي، وقدر لهذه الترجمات ان تمثل على نطاق واسع ، ومنها ترجمة محمد عفت لميروب ، وترجمة ابراهيم رمزي لقيصر وكليوباترا .

وقد تحدثنا في هذا البـاب ، عن اشهر المسرحيـــات التي نقلت الى اللغة العربية في هذه الفترة . معتمدين في اختيارنا على شهرة الكاتب وشهرة المترجم وذلك في نطاق التمثيل للانواع المختلفة ، التي تحدثنا عنها آنفاً ، وفي حدود ما

عثرنا عليه من هذه المسرحيات ، التي بلغ عددهـــا المئات ، ولكننا لم نعثر الا على عدد قليل منها ، وجدناه منثوراً في مكتبات البلاد العربية . والسبب الظاهر ، في ضياع اكثر هذه الترجمات ، انهـــا كانت تقدم الى الاجواق التمثيلية ، لتضطلع باظهارها على خشبة المسرح . ولا يعنى المترجمون بعد ذلك باخراجها مطبوعة للقراء ، لانهم كانوا يعلمون ، ان المسرحية لم تكن في تلك الفترة لوناً من الوان الادب المقروء . ثم ان كثيراً من هذه المسرحيات التي وصلتنا مطبوعة ، لا يذكر مترجموها اسمها الحقيقي ، ولا الاصل الذي نقلت عنه. وهكذا كنا في حرج من اختيار هذه المسرحيات، لان وجودها على هذه الحالة المبهمة، لا يسعفنا على تحقيق الغاية من هذه الدراسة، التي توخينا فيها التمثيل لانواع المسرحيات المترجمة ، وذلك بمقارنتها الى الاصل الذي نقلت عنه .

ولهذا آثرنا الاكتفاء بهذه النماذج ، التي درسناهـا دراسة مسهبة ، لنقدم للقارىء فكرة واضحة عن منـــاهج المترجمين في هذه الفترة ، وعن العوامل الخارجية التي كانت تؤثر في ترجماتهم ، وتوجهها وجهات خاصة .

وفيما يختص بالتعريب، اخترت معظم المسرحيات التي عثرت عليها من هذا النوع. والتعريب قائم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الى بيئة عربية ، عصرية او تاريخية ، تبعاً لموضوع المسرحية . وكذلك على تغيير اسماء الشخصيات ، وتعديل طبائعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا اليهـــا . وقد ظهر التعريب عندنا بنوعيه ، العصري والتاريخي . وقد تخفى معـالم البيئة العربية الجديدة في المسرحيات العصرية ، إما في المسرحيات التاريخية ، فقد ظهر اثر التعريب قويـاً واضحاً ، ووفق نجيب الحداد ، الى خلق بيئة تاريخية عربية قريبـة من الصدق والواقع ، فيما عربه عن هيجو .

اما التمصير ، فهو نوع خاص من التعريب ، وتنحصر البيئة الجديدة فيه في نطاق الحياة المصرية المعاصرة ، وتعتمد اعتماداً كبيراً على تقاليدها وعادا ومثلهـــا الخاصة . وكذلك تساعد اسماء الشخصيات ، ونزعاتهـــا وتصرفا

على رسم هذه البيئة الجديدة . وتأتي اللغة العامية المصرية بتعابيرها واستعمالاتها وتراكيبها الخاصة ، لتتم الصورة الجديدة ، وتظهرها قوية ناصعة .

وقد اقتصرنا على ما مصّره الكاتب المصري العظيم محمد عثمان جلال ، عن موليير ، لأن هذه المسرحيات الكوميدية ، تعكس لنا خصائص البيئة المصرية ومثلها ونزعاتها ، في صورة واضحة جلية . وتعرض علينا اسلوب التمصير بأدق معانيه واروع صوره ، وخير انواعه .

الفصل الاول

الترجمة عن الفرنسية

أ — موليير

(١) الجاهل المتطبب — (Le Médecin malgré lui) — ترجمة محمد مسعود (١٨٨٩)

لا ندرى لماذا اطلق محمد مسعود على مسرحية موليير هذه ، اسم « الجاهل المتطبب ». بينما الواقع ان (المضحك) في المسرحية ، يخالف هذه التسمية تمام المخالفة ، فثمة سوء تفاهم تخلقه زوجة سغاناريل ، كي توقع زوجها في ورطة ، فتجعل منه طبيباً برغم انفه . وسغاناريل هنا جاهل بالطب ، لا ينكر هذا الجهل ، ولكن الذين حوله يصرون على انه طبيب . ثم هو مطبّب وليس متطبباً ، كما يشير الى ذلك الاسم الذي اطلقه مسعود على المسرحية . وجميع ما يحدث من المفارقات ، وما يعرض على المسرح من النماذج البشرية ، مبعثه هذا اللبس الذي دبر لسغاناريل ، دون ان تكون له فيه يد ، فجعل منه طبيباً ، وهو حطّاب بسيط .

واول ما يطالعنا في ترجمة مسعود ، تلك المحاولة الجدية ، للمحافظة على الاصل الفرنسي ، من حيث الاسلوب النثري والمعنى. فالذي نعرفه عن اسلوب

موليير انه سهل ممتنع ، محبب الى النفس ، بسيط ، غير انه عسير على المقلدين، يرهقهم بما فيه من قوة الصياغة ، ومتانة الاسر ، وكثرة التنوع والابتكار . وقد ظنّ معاصروه ، ان فيه اخطاء تنحرف به عن القواعد اللغوية والاساليب التعبيرية ، الا ان هذه الانحرافات ، ما لبثت ان سرت مسرى القاعدة ، في رصيد اللغة الفرنسية .

على ان محاولة مسعود هذه ، لم يكتب لها من النجاح غير أقله ، اذ كثيراً ما تعثّر المترجم ، في نقل الاصل ، ولكنه لم يبعد كثيراً عن روح المعاني الاصلية في هذا التعثر . كما ان مسعوداً لجأ في مواضع مختلفة ، الى الاطناب في شرح بعض المعاني ، التي جاءت عند موليير موجزة مقتضبة ، تعتمد على الاشارات الخفية والايماءات البعيدة . ولنأخذ مثلاً على ذلك من المشهد الاول للفصل الاول . يقول سغاناريل :

« قلت لكِ لا اريد ان افعل شيئاً ، وان الحق في الكلام هو لي وحدي فانا السيد في هذا المكان »[1].

بينما نجده يقول في ترجمة مسعود :

« طالما كررت لك المقال، بأني لا استطيع صبراً على هذا الحال . واعلمي اني لا انفذ ما تقترحينه عليّ من المقاصد ، ولا ازال لآرائك مقاوم معاند ، وانه بصفة رجوليتي وكونك زوجتي ينبغي ان يكون كلامي نافذاً عليك ومقبولاً لديك »[2] .

فهذا الشرح الطويل لا وجود له عند موليير ، وعدد كلمات هذه العبارة في ترجمة مسعود يبلغ ضعفه عند موليير . وذلك لان المترجم ، لم يدرك ما انطوى عليه اسلوب موليير ، المسرحي البارع ، من دقة بالغة وايحاء خفي ولذا كان هذا الشرح المسهب ، كافياً للقضاء على عنصر « المضحك » ، الكامن بين سطور المسرحية ، وفي ثنايا كلماتها القليلة المعبرة .

وهنالك مشهد آخر ، يظهر فيه هذا التباين بين الترجمة والاصل واضحاً ،

وهو مشهد دخول سغاناريل المسرح ، وقد عانق زجاجة الخمر ، ورفع عقيرته بالغناء . وباستطاعتنا — من هذه العبارات القصيرة ، وذاك الغناء المتقطع — ان ندرك الموقف ونستوعب شخصية سغاناريل ، المرح الطروب . واليك المشهد ، كما جاء عند موليير (المشهد السادس من الفصل الاول) [٣] .

سغاناريل (يغني في الخارج) — لا ، لا ، لا .....

فالير — أسمع احداً يغني ويقطع اخشاباً .

سغاناريل (يدخل مغنياً وفي يده زجاجة ومن غير ان يرى فالير ولوكاس ينشد) لا ، لا ، لا ..... وحق نفسي ، لقد اشتغلت كثيراً فلأشرب جرعة . (يشرب) اخشاب وسخة كالشيطان . (يغني) :

قنينــتي لا تفرغــي — وابقي عزاء الشـاربين

مـــا ضرّ يا قنينــتي — لو لم تكوني تفرغين

هيا ، هيـا .. لا ينبغي ان تخلق الحسرات والاحزان .

ولنقرأ المشهد نفسه كما ورد عند مسعود :

سجنرل (يغني خلف المسرح) : لا.. لا.. لا.. لي.. لا.. لا.. لي .

فالير : انني اسمع احداً يغني ويقطع الخشب ، فلا بد لذلك من سبب .

سجنرل (يدخل المسرح وبيده زجاجة خمر بدون ان يرى لافالير ولا لوقا):
لا.. لا.. لا.. لي.. لا.. لا.. لا راحة الا بعد عمل ، فلأشربن الآن على مهل (يشرب) . ما اجملك ايتها الزجاجة البلور، واجمل صوتك الذي هو اطرب من صوت الشحرور . فكم لي عليك من حاسد يحاول سلبك مني ويجاهد، فلماذا يانديمة الشاربين عند الشرب تضحكين ؟...

قهقه الابريق لما قيل تاب — وابتسم الكأس بثغر الحباب

والراح شمس قد تبدت لنا — من مغرب الدنّ فكيف المتاب

واظن انك تضحكين لاجل تفريجي وانتعاش روحي .[٤]

واذا تأملنا هذا النص ، نجد ان مسعوداً لم ينحرف عن الاصل الفرنسي من ناحية الاسلوب والمعنى فحسب ، بل انه انحرف ايضاً عن فنية المسرحية الموليرية ، واسلوب موليير في تقديم الشخصية ورسمها ، وهذه مسألة على جانب كبير من الخطر .

وقد ادت ترجمة مسعود هذه ، كما ذكرنا سابقاً ، الى اخفاق المضحك في الملهاة الموليرية . ولنراجع هذا المشهد من المنظر السادس في الفصل الاول ، عندما يصر لوكاس وفالير على ان سغاناريل طبيب كبير ، بينما هو ينكر ذلك اشد الانكار ، ويحاول ان ينفي هذه التهمة عن نفسه .

لوكاس — كل هذا لا يفيدك ، فنحن نعرف ما نعرف .
سغاناريل — ماذا تعرف ؟ ماذا تريد ان تقول.. ومن تظنني ؟
فالير — نعرف من انت.. فانت طبيب كبير .
سغاناريل — طبيب انت وحدك.. انا لست طبيباً .... ولم اكن طبيباً في حياتي.......[5] .

ولنر كيف ورد هذا المشهد عند مسعود :
لوقا — ما الخبر... ان هذا الهذيان لا يليق بمثلك من علماء الزمان !
سجنرل — ماذا تريد بهذا المقال ومن ظننتني ؟
لوقا — ظننتك انك الحكيم الشهير ، النطاسي النحرير .
سجنرل — لست حكيماً كما تزعمان ولا درست هذا الفن فيما مضى من الزمان[6] .

ونستطيع ان نلاحظ لاول وهلة ، ان (المضحك) الذي ينطوي عليه هذا المشهد ، ينحصر في امرين اثنين ، اولهما جهل سغاناريل لحقيقة الموقف ففالير ولوكاس يخاطبانه على انه طبيب ، بينما هو ينكر ذلك باصرار ، ثم لا يلبث ان يقف منهما موقفاً عدائياً ، اذ يعتبر هذه الصفة سبة وقذفاً ويحاول ان يردها على فالير من فوره .

هذا الموقف الصغير الدقيق ، ظهر هزيلاً ضامراً في ترجمة مسعود .

وقد حذف المترجم ايضاً مطلع المشهد الثالث من الفصل الثاني. وله خطره في المسرحية ، اذ يأخذ سغاناريل فيه باقناع نفسه بانه طبيب حقاً ، وهو يفسر المواقف التي وقفها ، فيما بعد .

ولقد تصرف في الترجمة ايضاً ، بحذف بعض الاسماء التي وردت على ألسنة بعض الشخصيات كاسم العم بطرس في المشهد الثاني من الفصل الثاني. وهو الذي زوج ابنته من رجل غني ، وحال بينها وبين الزواج من شاب تحبه . وقد اشار اليه مسعود بكلمة « احدهم » . وبدهي ان بطرس هذا لم يكن من بين الشخصيات التي تظهر على المسرح، غير ان ذكر مثل هذه الاسماء والحوادث في المسرحية كان امراً شائعاً عند موليير ، وكان يرمي من ورائه الى اشاعة الالفة والصدق في جو المسرحية ، فلا يذكر اسماء رمزية او مجهولة .

وعند ختام المسرحية ، لجأ مسعود الى اسلوب نثري ، اطنب فيه كل الاطناب ، وبذلك بطؤت حركة المشهد ، مما اضعف تأثير الايقاع الختامي للمسرحية ، وهذا امر لا يتفق مع النهايات الرشيقة السريعة ، التي كان يختتم بها موليير مسرحياته .

هذه امثلة على تصرف مسعود في الترجمة ، وقد كان اسلوبه فيها نثراً مسجعاً، ثقيلاً ممجوجاً، ولعله كان يظن ان جميع عناصر الاضحاك تكمن فيه.

(٢) الحكيم الطيار (Le Médecin Volant) – ترجمة ابراهيم صبحي (١٨٨٩)

الحكيم الطيار هزلية (Farce) مجهولة من هزليات موليير. واقول انها مجهولة ، لانها من بواكير اعماله الفنية ، التي لم يعبأ بها عندما قطع خطوات واسعة في طريق المجد . كذلك لم يعن النقاد بها ، ولم يعيروها ادنى التفات .

وقد مثلت هذه الهزلية لاول مرة على مسرح اللوفر في ١٨ من ابريل (نيسان) سنة ١٦٥٩ ، واهملت نهائياً في يوليو (تموز) سنة ١٦٦٧ . ويظن ان

هذه المسرحية ليست من تأليف موليير . وتدل اسماء شخصياتها وتكوينها الفني، على انها منحدرة من الملهاة المرتجلة (Commedia dell' Arte) التي كانت تعجّ بها اوروبا في عصر النهضة .

ولذا نعجب اشد العجب ، لاقدام ابراهيم صبحي على ترجمتها ، مع انها من آثار موليير المغمورة . وقد عني المترجم بالترجمة، وكان اميناً في نقل الاصل، بما في ذلك العبارات التي كان يهذي بها سغاناريل ، وهي خليط من اللغات الفرنسية والايطالية واللاتينية ، وبعض عبارات من مسرحية « السيد » لكورني . وكذلك ترجم بعض العبارات الفرنسية التي تدور حول مرض لوسيله ، ابنة جورجيبوس . وهي من صميم العامية الفرنسية ، التي تتناول احوال المريض واحتياجاته عندما ينحبس بوله وعندما ينطلق . وهذا امر محمد للمترجم ، لانه حاول ان يبرز الروح الفرنسية في المسرحية ، في اكثر الوان حوارها محلية وشعبية .

الا ان اسلوب الترجمة ، وما فيه من السجع الثقيل ، افقدها الكثير من عناصر الاضحاك ، واضعف اثر المترجم الذي حاول ان يكون اميناً دقيقاً في ترجمته .

ب - كورني

(١) ميّ (Horace) – ترجمة سليم خليل النقاش (١٨٦٨)

ترجم سليم النقاش هذه المسرحية، لفرقته التي جاء بها الى مصر سنة ١٨٧٦. وقد تصرف فيها تصرفاً كبيراً ، فعبث بالحوادث ، ولم يحترم بناء الشخصيات، الذي شادته عبقرية كورني ، كما وضع لها انغاماً ، ونثر فيها بعض الاشعار ، متمشياً في ذلك مع الذوق الشعبي في عصره ؛ ذلك الذوق الذي اعتاد هذا المزيج من الحوادث والشخصيات والشعر والغناء ، منذ اخرج مارون النقاش مسرحيته الاولى « البخيل » .

وقد حافظ المترجم على اسماء الشخصيات التاريخية ، الا انه تصرف في اسماء الشخصيات المخترعة ، التي اصطنعها كورني ، لتعينه على اتمام بناء المسرحية ، وربط حركاتها المتناثرة. وعرب اسم (كاميل) الى (مي) ، واسم (سابين) الى (ملكة) . وكذلك حذف بعض الشخصيات الثانوية واضاف البعض الآخر . وقد وصف المترجم عمله في هذه الترجمة في مقدمة المسرحية ، قال :

« وهي من النوع المعروف بالترجيدية ، ودعوتها برواية مي ، وقد كنت الفتها في بيروت من ثماني سنوات ، وهي رواية لحادثة تاريخية شهيرة اخذت بعض معانيها عن الفرنجية ، بيد اني خالفت اصلها باشياء جمة مما زادها حسناً ، ووضعت لها انغاماً ونمقتها بأشعار ، موافقاً بذلك الذوق العربي ....

وابقيت الاسماء المحفوظة في تاريخ واقعة هذه الرواية على ما كانت عليه كاسم هوراس الروماني وكورياس الالبي وتول ملك روميه.... اما بقية الاسماء فقد وضعتها عن غير اصل نظراً لعدم وجودها في التاريخ المذكور » .

والذي يتضح لنا من هذه الترجمة المشوهة ، ان المترجم لم يدرك معنى المأساة الكلاسيكية وشروطها ، ومن اهمها بساطة العقدة ووحدة النغم . فنراه يعقد الحوادث ، ويضيف بعض المواقف ، التي لا يحتملها الاطار الكلاسيكي .

ومن هذا القبيل ما فعله حين عرض لحب فالير لمي ، ذلك الحب الذي كان يطوي عليه جوانحه ويخفيه في اعماقه . فقد عني المترجم بهذا الحب عناية ظاهرة ، وطوّر حوادثه، ضمن الاطار العام للحوادث الاولى. وجعل كورياس وقيصر يتبارزان في الميدان مرة ، ويعودان الى المبارزة مرة ثانية ، في سبيل هذا الحب . وهكذا انزلق المترجم الى تثنية العقدة المسرحيه ، وهذا ما كان يتجنبه الكلاسيكيون ، بل يعتبرونه خروجاً واضحاً على شروط مأساتهم .

وقد افسد النغمة الجدية الحزينة ، التي رانت على مأساة كورني ، وذلك بادخاله بعض المواقف الغرامية المبتذلة ، التي كان يعبر فيها قيصر عن حبه لمي ، ويبثها اشواقه في الحانه واغانيه ، وبوصفه بعض مجالس الطعام

والشراب، التي كان القوم يسمرون فيها ويمرحون. وهكذا خلط بين الانواع، ولم يلتزم السمت الجدي الذي كانت تسير فيه المأساة الاصلية .

واسلوب الترجمة، يقوم، كالعادة، على السجع المتكلف والاغاني والالحان ، والاشعار التي تنثر هنا وهناك لادنى مناسبة .

(٣) غرام وانتقام او السيد [٧] (Le Cid) – ترجمة نجيب الحداد

ترجم نجيب الحداد ، الكاتب والمترجم المسرحي المعروف ، هذه المأساة التي كانت بداية موفقة لمعركة الكلاسيكية الجديدة ، التي خرجت منها ، وقد وضعت شروطها ووحدت اصولها . وكان اميناً على التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، كما كان اميناً على التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات . الا انه اضاف موقفين شعريين قصيرين، اولهما في لقاء دون رودريك لالفيرا في المشهد الاول من الفصل الثالث [٨] ، والثاني في آخر هذا الفصل حين ودع رودريك اباه ، وتوجه الى قتال المغاربة [٩] .

وهذه الزيادة الاخيرة ، كانت دخيلة على المسرحية ، اذ انها شوهت جلال المشهد الذي ينعقد حول بطل كسير القلب ، يأمل في ان يسترد شرفه ، بما يظهره ابنه الشاب من عزم وشجاعة. وقد املى تطور هذا الفصل على المؤلف، ان ينتهي به ، عند حديث الشيخ الفاني دون دياج الى ابنه ، وهو يشجعه على اقتحام المعركة ، ويبث في نفسه الشجاعة والحماسة . وكانت هذه العبارات ، التي تفيض حمية وعزة ، هي رمز المـــاضي الذي يخلي السبيل للمستقبل بقوته وتحفزه . وقد جاءت نهاية الفصل على لسان دون دياج في مسرحية كورني على النحو التالي :

« دعنا من الاطالة وطر الى المعترك . تعال ، اتبعني . سر الى القتال وأرِ المليك ، ان ما فقده بالكونت يجده فيك» [١٠] .

هذا بينما ترد النهاية في ترجمة الحداد ، على هذا النحو :

الدون دياك : اذهب وحارب وانتصر ، واظهر لهذا المليك ان ما فقده في قتلك الكونت من البأس والشدة ، يجده فيك . ولكن انتظر هنا قليلاً وها انا ذاهب لادعو لك رؤساء رجالي الابطال فتذهب بهم الى القتال (يذهب) .

رودريك : صدقت ذلك عدل واستودعك الله .

اليوم طاب الرجا يا نفس فابتهجي	لا خير في الحب ان ابقى على المهج
أقضي بموتين ، موت في الغرام حلا	عندي وموت بحب المجد ممتزج
فأخدم الوطن الاسمى واخدم من	أهوى ويا حسن موت فيه مزدوج
فان قُتلت فقد وفيّت حقيَّ في	شرع الغرام وموتي موت مبتهج

فالى جانب اخلال هذه النهاية بالموقف التراجيدي للفصل ، فإنها كانت مملة ، وقد موهت لنا عواطف رودريك ، واوهمتنا انه مسرور لأنه استطاع ان يلائم بين حبه لوطنه وحبه لشيمين ، تلك الملاءمة التي قضت على عنصر الصراع الذي احتدم في نفس البطل بين الحب والواجب ، وهو الصراع الذي اقام عليه كورني بناء مسرحيته .

وكذلك لم يحترم المترجم المواقف الحوارية ، اذ تناول بعضها بالحذف والتلخيص [11] ، وبهذا خالف فكرة المؤلف واتجاهه المسرحي العام. فقد كان كورني يرى ان اهمية المسرحية لا تتوقف على ما فيها من الحوادث الطريفة الشائعة ، والمواقف العاطفية المؤثرة والالوان المحلية الفاقعة ، بل على ما فيها من تصوير صادق للغرائز والمشاعر الانسانية الخالدة ، التي يلتقي فيها أبناء البشر جميعاً ، ولا تنفرد بها امة دون اخرى ، مهما تغير الزمان واختلف المكان . ولذا كان يُجري على ألسنة شخصياته ، من ألوان الحوار ، ما لا تحتمله عقولهم ، ولا ترقى اليه احلامهم ، مستعيناً في ذلك ، بقدرته العظيمة على الحوار والجدل ، في حجة قوية وبيان ناصع ، اكتسبهما من اشتغاله بالمحاماة

ومستمداً من فيض عقله الكبير ما يعينه على عرض المشكلة الرئيسية التي اراد ابرازها جلية واضحة ، وهي مشكلة الصراع بين الحب والواجب .

وقد ترجم الحداد المسرحية ، بأسلوب نثري بسيط ، يعتمد على السجع في بعض الاحيان. وقد تضاءلت فيها الصور الشعرية الرائعة والاستعارات اللطيفة، التي كانت في الاصل . وكان المترجم يلجأ احياناً الى الشعر ، لتلوين بعض المواقف العاطفية ، وفي ترجمة بعض المواقف الحوارية الطويلة [١٢] . وهنا تظهر موهبته كشاعر عصري يتقدم الى التجديد بخطى حثيثة .

(٣) حلم الملوك – سينا او عدل القيصر – (Cinna) – ترجمة نجيب الحداد

وكذلك ترجم الحداد مأساة « سنا » لكورني ، وقد حافظ فيها على التنسيق الفني الخارجي ، الا انه اضاف اليها بعض المواقف القصيرة . وهذا مأخذ ، نلومه عليه هنا ، كما لمناه عليه في المأساة السابقة . اذ ان خاتمة الفصول في المسرحية – والكلاسيكية بصفة خاصة – تعتبر على جانب كبير من الاهمية بالنسبة لقتيتها . ذلك انها تمثل الايقاع النهائي في الفصل ، الذي يكون بمثابة وحدة فنية متكاملة متماسكة . وهذا الايقاع يجب ان يكون، في سرعته او بطئه، متسقاً مع التطور النفسي لشخصيات المسرحية، ومتلائماً مع التسلسل المنطقي لحوادثها .

ولهذا كان اهم ما يؤخذ على المترجم ، بالنسبة الى الاضافات التي ادخلها على الاصل ، ما الحقه بنهاية الفصل الاول. فبعد حوار طويل يدور بين إميلي وسنا ، يسرع الايقاع ، ويمضي الفصل الى نهايته ، وذلك عندما يهتف سنا قائلاً : « لا تذوقي من بعد موتي الملاكا » ، فترد عليه املي : «امض واذكر بانني اهواكا » [١٣] .

وينتهي الفصل عند هاتين العبارتين السريعتين القصيرتين . غير ان المترجم

ابى ان يترك هذا الفصل ينتهي ، كما اراد له مؤلفه وناسج حوادثه ، بل اضاف ابياتاً من نظمه ، اجراها على لساني اميلي وسنا . وهما فيها يكرران بعض المعاني التي جاءت في حوارهما السابق . ثم ينتهي الفصل في بطء وفتور ويفقد الايقاع روعته ونظامه .

وكذلك عبث المترجم ببعض الشخصيات ، فغيّر اسماءها ، ولعله اراد بذلك ان يخفي اصل المسرحية ، وان ينسبها الى نفسه ، شأن اكثر المؤلفين والمترجمين في تلك الفترة . وقد غيّر اسماء فلفيا وايفندر وبوليكليتس الى كاميل واركاس واربات على التوالي .

وكذلك ينبغي ان نلاحظ ان المترجم اغفل الجوّ الوثني ، الذي تتحرك فيه شخصيات المسرحية ، وتتطور حوادثها . ففي المشهد الرابع من الفصل الثالث تبدأ اميلي حديثها بقولها : احمد الله يا سينا ، فقد كان خوفي في غير مكانه . بينما نرى العبارة الاصلية تنص على ما يلي :

« حمداً للآلهة يا سينا ، فان جزعي كان في غير مكانه » .

ومما نأخذه على المترجم ايضاً ، اهتمامه بتفصيل المعاني ، وشرح الافكار المركزة ، مما ذهب بروعه التلميح وقوة الايماء وبراعة الاشارة . ففي المشهد الرابع من الفصل الثالث ، عندما يرجع سنا واميلي بعد ان يأمر القيصر بزواجهما ، يلح سنا على اميلي ان تنفذ هذا الامر بسرعة . وقد جاء الحاحه هذا عن طريق الرمز والاشارة ، في بيتين من الشعر الرائع فحواهما : «اتستنكرين ما جرى ؟ وهل ترين ان تؤخري عني التمتع بالعطية التي جاد بها عليّ ؟ »[١٤]
وقد جاءت هذه العبارات عند الحداد على النحو التالي :

« او لم يقل لها ايضاً انه وهبني اياك . فالى كم تؤخرين زفافك عن اسير غرامك وهواك .

الى كم ترى يشكو فؤادي المعذب ... وحتى متى في حبه يتعب
وكم ابتغي منك الزفاف فلا أرى ... سوى امل منه مماتي اقرب »[١٥]

ولم يكن هذا دأب الحداد في هذه الترجمة ، اذ نراه في مواضع اخرى كثيرة ، يلخص بعض القطع الحوارية ، ويحذف اجزاء كثيرة من البعض الآخر . وبذلك فوت على المشاهدين والقراء ، لذة الاستمتاع بحوار كورني القوي المتدفق . ولنأخذ مثلاً على ذلك ، ما ورد على لسان سنا ، عندما اعلن عزمه على الانتقام . فقد نظم كورني كلاما متصلاً يقوله سنا في اكثر من مائة وعشرين بيتاً من الشعر الرائع الجميل . وقد لخص الحداد هذا الموقف وترجمه في عشرين بيتاً .

وقد حاول المترجم ، ان يخرج المسرحيه ، في حلة شعرية ، مجارياً في ذلك الاصل، الا ان موهبته الشعرية التي لم تكن قد استحصدت بعد، وقفت به في منتصف الطريق ، فاضطر الى نقل بعض المشاهد الى النثر المسجع او الى النثر المرسل البسيط .

ج – راسين

(١) لباب الغرام او الملك متريدات – احمد ابو خليل القباني

مثّل القباني مسرحية « لباب الغرام او الملك متريدات » ، على مسرح البوليتياما يوم الاحد ٢٦ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٨٤ ، وذلك لاول مرة ، وبعد اكثر من اربعة شهور من وصوله الى الاسكندرية. ولسنا ندري ما اذا كان القباني قد مثّل هذه المسرحية في مطلع حياته في دمشق ام لا. كما اننا لا نستطيع ان نعرف ما اذا كان قد كتبها خلال نشاطه التمثيلي في المدن المصرية المختلفة ، في اواخر القرن الماضي .

ونستطيع ان نعرف الشيء الكثير عن هذه المسرحية ، اذا قمنا بدراسة نصها . فقد ظهرت طبعتها الاولى سنة ١٣١٨ هـ ، وذكر انها من تأليف حضرة الفاضل والاديب الشاعر الشيخ احمد ابو خليل القباني ... ولم ترد في المسرحية اشارة ما ، تدل على انها مترجمة عن مسرحية اخرى .

بيد ان تاريخ المسرح ، ينبئنا ان شاعر فرنسا جان راسين ، قد عالج قصة الملك متريدات في مسرحية بهذا الاسم ، ظهرت سنة ١٦٧٣ .

ان دراستنا لمسرحية «لباب الغرام» ، تجعلنا ندرك على الفور أن مسرحية راسين هي الاصل ، وان القباني ، قد رجع اليها في بناء مسرحيته ، من حيث الحوادث والوقائع اولاً ، ومن حيث التنسيق الفني الخارجي والداخلي . وثمة امر لا نستطيع ان نقطع فيه برأي ، وهو الوسيلة التي استخدمها القباني ، في سبيل التعرف الى فحوى مسرحية راسين . ذلك ان المراجع التي تتحدث عن حياة القباني ، لا تذكر شيئاً عن معرفته للغة الفرنسية ، بينما تذكر انه كان على دراية باللغة التركية وآدابها. ولهذا فإننا نظن ان القباني قد عرف متريدات وقرأها ، إما بواسطة زميله اسكندر فرح الذي كان يتقن اللغة الفرنسية او عن طريق اللغة التركية .

ولنعد الآن الى موقف القباني من مسرحية راسين. واول ما نلاحظه على هذه الترجمة، ان القباني حافظ على الشخصيات التي جاءت في الاصل، من حيث العدد والاسماء . ولكنه أغفل الاشارة الى اوصاف تلك الشخصيات . فهو لم يذكر ملاحظة راسين على ان فرناس واكسيفار ، ابني الملك ، كانا من أمّتين مختلفتين . ذلك ان في هذا ايضاحاً للعداء الذي استحرّ بينهما ، وهو عداء رافق احداث المسرحية من بدايتها حتى نهايتها . ولم نكن نعرف لهذا العداء الذي ظهر بينهما في مسرحية القباني سبباً خارجاً عن مجرى الحوادث التي تدور أمامنا ، بينما كنا نشعر في مسرحية راسين ان هذا العداء امر طبيعي بينهما . ونجد ايضاً ان القباني وصف اركاس بانه رئيس الجند بينما نراه عند راسين خادماً لمتريدات .

ونمضي بعد ذلك لنرى مدى التوافق في التنسيق الفني الخارجي للمسرحية عند راسين والقباني ، فنلحظ اولاً ان ترتيب المشاهد (او الوقائع كما يسميها القباني) يرد في كل من المسرحيتين على النحو الآتي :

الفصل الاول عدد مشاهده عند راسين خمسة وعند القباني ثلاثة

» الثاني » » » » ستة » » اربعة عشر .

» الثالث » » » » » » » تسعة .

» الرابع » » » » سبعة » » واحد .

» الخامس » » » » » » » تسعة .

ومن هذا يتبين ان عدد الفصول عندهما واحد، وان اختلف عدد المشاهد. وعلى وجه الاجمال يمكن ان يقال ان مسرحية « لباب الغرام » من حيث التنسيق الخارجي ذات حظ كبير من الابداع ، ولكنه ابداع ضعيف تسوده الفوضى ويستبد به الخروج عن المعقول ، فالاشخاص يدخلون ويخرجون دون مراعاة للذوق الفني السليم ، والحرب تدور مرتين خلال ساعات قليلة ، ويخرج اكسيفار ومونيم من السجن على مرأى من الملك دون ان يبدي اعتراضاً ، ثم هنالك المفاجآت (الميلودرامية) التي يحشدها القباني حشداً ساذجاً ، ينأى بالمسرحية عن ان تكون عملاً فنياً متكاملاً .

ويبدأ التوافق بين المسرحيتين في المشهد السابع من الفصل الثاني (حسب ترتيب القباني) ، وهذا يقابل اول مشهد في اول فصل من مسرحية راسين، اي عندما يبدي اكسيفار لارباط ابتئاسه للانباء التي وردت عن مقتل ابيه. ثم تمضي المشاهد متلازمة بعد ذلك حتى نهاية الفصل الثاني من رواية القباني (اي نهاية الفصل الاول عند راسين) . ومعنى ذلك ان الفصل الاول وستة من مشاهد الثاني في مسرحية القباني لا علاقة لها بمسرحية راسين ، وفيهما يتأخر ظهور الملك ، ويظل القارىء يترقب ظهوره متشوقاً .

ويمضي القباني على هذا النحو، فيأخذ المشاهد الاربعة الاولى في الفصل الثاني من مسرحية راسين ويهمل الخامس والسادس، ويهمل كذلك المشهد الاول والثالث والرابع والخامس من الفصل الرابع والمشهد الثالث من الفصل الخامس .

وهذا لا يعني ان القباني لخص مسرحية راسين او حذف بعض اجزائها حذفاً تاماً ، لانه عاد الى ما اهمله من فصول فاستوحى جوه واحداثه وفرقها على المشاهد التي اضافها للمسرحية من عنده .

وهذه هي المشاهد التي اضافها :

أ – في الفصل الاول – أضاف الفصل كله .
ب – « « الثاني – المشهد ١ – ٦ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ .
جـ – « « الثالث – « ٤ ، ٥ ، ٧ .
د – « « الرابع – اضاف الفصل كله (باستثناء حوادث عصابة فرناس).
هـ – « « الخامس – المشهد ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

ذلك هو حال التنسيق الفني الخارجي . اما في التنسيق الفني الداخلي فالمسرحية الراسينية ليس فيها تركيز على الاحوال النفسية للشخصيات ، الا فيما يتعلق بشخصية الملك وولديه ومونيم ، فالملك عند راسين بطل تراجيدي تنتهبه العواطف المختلفة ويقوم في نفسه صراع هائل بين واجبه وقلبه ، فهو يحب مونيم ، ويحب ولديه ويحب عرشه . ولكنّ ولديه ينافسانه في حبه ، ويطمع احدهما في عرشه ، بل يقدم على تسليم بلاده للاعداء . فنراه يجابه كل ذلك بعزيمة قوية وبمواقف تأملية طويلة ، تزيد من عظمته وجلاله كملك وبطل . غير اننا نجده عند القباني ، وقد اختلت موازينه ، بعد ان استبدت به حيرته ، يرغي ويزبد بلا حساب ، ويلجأ الى الخديعة ، ليتعرف الى احوال ولديه ومحبوبته ، بالنسبة لما يدور في نفسه . كل هذا حدث في مواقف غير انسانية ، مليئة بالمفاجئات الساذجة .

ففي المشهد الاول من الفصل الرابع [١٦] ، نسمع هذا الحوار الذي يدور بين اكسيفار ووالده :

اكسيفار: انا ياذا الاقتدار اعشق مونيم ، وفؤادي بها كليم ، وقربها حياتي وبعدها مماتي . وقصار كلامي ايها الوالد السامي اوعدتني ان

تنقذني من نار وجدي والكدر العظيم بقرب ذات الجمال
مونيم فانلني غاية القصد ، فقد انجز الحر ما وعد .

الملك : انا قد وعدتك صحيح لاقف على فعلك القبيح لا لاعطيك مونيم
يا خوان .

اكسيفار : هذا من غرائب الزمان ، وهل يوجد الخلف في الملوك .

ومن هذا الحوار القصير ، نرى ان شخصية الملك التراجيدي ، هزيلة بعيدة عن السمات الانسانية الحقة .

ولكي ندرك الى اي مدى كانت استعانة القباني بالاصل الراسيني سطحية ضحلة ، ينبغي ان نذكر ان المشاهد التي اهملها من الفصل الرابع من مسرحية راسين ، وبخاصة المشهد الخامس منها ، كانت تنطوي على تصوير رائع لحيرة متريدات وتردده وامعانه في التأمل فيما حوله من متاعب تتنازع عقله وقلبه .

اما شخصيات مونيم واكسيفار وفرناس ، فقد قدمها القباني على النحو الذي يهيء له المفاجأة المسرحية الساذجة ، التي يريد ابرازها . فلم يعن بابراز الجوانب الانسانية من شخصية مونيم ، في موقفها من حبها للملك على الرغم من كبر سنه – وهي مضطرة الى هذا الحب ، لان الملك سيثأر لها من قتلة ابيها – وفي موقفها من حبها لاكسيفار ، لانه في مثل سنها ، ولانه يتدفق حماسة ضد الرومان ؛ ثم في موقفها من فرناس ، وكراهيتها البالغة له ، لانه يمالىء اعداءها واعداء بلاده . وقد كانت مونيم عند القباني ، ضعيفة متخاذلة ، تبكي ولا نعرف سبباً لبكائها سوى ضعفها النسائي .

ولسنا في حاجة لان نقارن بين ما كتبه القباني في « لباب الغرام » وبين ما جاء في مسرحية راسين من حيث دقة الترجمة ، وذلك لان ما جاء في مسرحية القباني لا يمكن اعتباره بحال ما ترجمة لشعر راسين . فان القباني كان يأخذ حوادث المشهد الراسيني ، وبعضاً من فكرته ، ثم يعيد صياغتها باسلوب خاص ، يختلف عن اساليب الترجمة بشكل واضح .

ولقد اتبع القبـــاني في مسرحيته ، الاسلوب الذي اتبعه اكثر الكتاب والمترجمين في هذه الفترة . والشخصية عنده لا تكاد تتم حديثها نثراً. ولا شك ان الشعر عنده ضرورة ملحة بالنسبة لتقاليده المسرحية ، اذ انه كان يعتمد كثيراً على الغناء والرقص ، ويعدهما جزءاً هاماً من ادائه التمثيلي . وكان القبـاني يختار هذا الشعر ، من مـــأثور الشعر العربي ، ومن الشعر المصنوع المتكلف الذي ظهر في عصور الانحطاط ، وفي القرن الماضي . وكان يعتمد كثيراً على مقدرته في نظم مثل هذا الشعر ، ويستغلها في تهيئة المواقف الغنائية.

(٢) اندروماك – اديب اسحق : (١٨٧٥)

ترجم اديب اسحق هذه المسرحية عن راسين ، اجابة لطلب قنصل فرنسا ومثلت في بيروت وخصص ريعها لاحدى الجمعيات الخيرية [١٧] . وقد حافظ المترجم على الاصل الراسيني ، من حيث التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، محافظة تكاد تكون تامة . الا انه نظر اليها على انها مسرحية حوادث، واهمل التحليل النفسي العميق ، لأرقّ العواطف ، وادقّ الاحاسيس ، كما اهمل القلق العاطفي الذي كان يسم تصرفات الشخصيات . وبذلك عـدا على اهم صفة من صفات المسرح الراسيني ، وخاصة في هذه المأساة ، التي قال عنها الناقد الفرنسي جول لوميتر: «انها المدخل الى مأساة الواقع النفسي والهوى الفلاّب».

وقد كان المترجم يجزّيء المقاطع الحوارية الطويلة ، التي كان يسهب راسين فيها ، في وصف العواطف البشرية ، والاحاسيس الانسانية [١٨] ، ولعله اراد بذلك ان ييسر مهمة الاداء التمثيلي ، على ممثليه ، وقد كان اكثرهم من الهواة الناشئين . كما كان يلخص بعض القطع الحوارية والمواقف التمثيلية ، ويحذف اجزاء من الاصل[١٩]. مثل ذلك ما فعله في المشهد الثالث من الفصل الثالث ، اذ حذف هذا المشهد، وادمج جزءاً منه في المشهد الثاني . وقد كان من نتيجة هذه الجرأة في الحذف والتلخيص ، ان فقدت المأساة بعض المواقف الضرورية في تطوير العمل المسرحي ، ومنها اسباب حقد اندروماك على بيروس [٢٠] ، فقد كانت هذه الاسباب من العوامل الرئيسية في تحريك المأساة .

وكذلك تصرف المترجم ، في نقل العبارات . وترجمته وان كانت وافية بالمعاني التي تناولها راسين في حواره ، الا انها لم تلتزم الدقة والمطابقة السابقة ، لبعض المعـاني الشعرية المركزة ، التي جاءت في مواضع كثيرة من الحوار . وقد كان يستعيض عنها احيانـــاً ببعض الابيات الشعرية ، التي ترتبط بالاصل ارتباطاً واهياً ، وان كانت تعبر عن المعاني ، بصورة عامة . ونحن اذا اخذنا مثـلاً على ذلك المشهد الاول من الفصـل الاول ، حيث يخـاطب اورست بيروس ، نجد ان ترجمة اسحق جاءت مؤدية للمعنى ، دون اخلال ، وان نأت عباراتها عن الاصل الى حد بعيد :

اورست – سلام ايهـا الملك الهمام ودام لك ارتفاع لايرام
علوت بهمة ليست تضاهى واجدادهم القوم الكرام

اليك يا من فتحت بحسامك ترواده ، بعد ان بلغ والدك الهمام من هكتور مراده . اتيت سفيراً من امراء اليونان ، احمل اليك عتباً وارجو الا يحمل على العدوان . وذلك انهم يرون ان شفقة غير سديدة ، حملتكم على حفظ بقية حرب شديدة . اعني بذلك ابن هكتور ألد عداكم ، الذي جعلتموه في حماكم . ان ذلك لمن العجب العجاب ، فكيف نسيتم هكتور وما حملنا من العذاب . لعمري ان شعبنا يذكر ذلك البطل ، وفي كل قلب منه وجل . وما من بيت الا ويطلبه بثار ، وما من يوناني الا وفي قلبه منه نار . ومن يدري والغلام سر ابيه ، ما عسى ان نعـــانيه منه ونلاقيه . فنراه بعد حين مهاجما مراكبنا ، كما رأينا اباه داهمـــاً مراكبنا . واني اخاف ان تكون عقبى اهتمامك به واعتنائك ، ملاقاة بلائك . وان الحية التي تربيها ، تجرعك السم من فيها . دارك امر غدك قبل فوات يومك ، وابعد عنك عدواً يستنجد بك على قومك . (٢١)

على هذا النحو يرد هذا الجزء من الحوار ، عند اديب اسحق . ولننظر

اليه في الترجمة الدقيقة المتقنة ، التي اضطلع بها الدكتور طه حسين ، حيث نلاحظ ان المعنى بصورته العامة كان مطابقاً لما جاء في الاصل، وان الاختلاف كان في التعبير اللفظي ، وفي تغيير مواضع الجمل فقط :

اورست – قبل ان يتحدث اليك اليونان جميعاً بصوتي ، ايذن لي في ان اجرأ فأفاخر بهذه السفارة ، وان اظهر لك سروري بان ارى ابن اخيل وقاهر طروادة . نعم وإنا لنعجب ببلائه نعجب بوقفاتك . لقد اودى بهكتور واودى بطروادة ، وقد اظهرت بشجاعة بارعة ان ابن اخيل خليق وحده ان يقوم مقامه. ولكنك تأتي شيئاً لم يكن ليأتيه فان اليونان يرونك تقيل عثرة الدم الطروادي . تركت نفسك تتأثر بشفقة خطرة ، فعنيت بما ابقت هذه الحروب الطويلة . ألم تعد تذكر يا مولاي مـــاذا كان هكتور ؟ ان شعوبنا المرهقة ما زالت تذكره . ان اسمه وحده ليبعث الرعده في اراملنا وبناتنا . وما في بلاد اليونان من اسرة الا وهي تتقـــاضى هـذا الصبي الشقي ثأراً لاب او زوج قتله هكتور . ومن يدري ما عسى ان يحاول هذا الصبي يوماً ؟ لعلنا نراه ينزل الى ثغورنا كما رأينا اباه يحرق سفننا ، يتبعنا على الماء والجذوة في يده . أأجرؤ يا مولاي على ان اقول مـــا ارى ؟ احذر انت جزاء هذه العناية بهذا الصبي ، وان هذا الثعبان الذي تربيه في حجرك، يعاقبك يوماً ما لانك ابقيت عليه. وبعد، فحقق أمل اليونان جميعاً ، آمنهم على انتقامهم وآمن نفسك على حياتك. اهلك عدواً مضاعف الخطر ، لانه سيجرب قوته بقتالك، قبل ان يقاتل اليونان . [٢٢]

والى جانب عدم الدقة في الترجمة ، نراه يدخل الغناء في عدة مواضع ويكاد يختتم كل فصل من فصول المأساة بمشهد غنائي. وقد اضاف مشهداً غنائياً كاملاً، وهو المشهد الخـــامس من الفصل الاول [٢٣] . وهو في ذلك يساير الذوق

المسرحي العام ، الذي اعتاد الاستماع الى الغناء ، مقحماً في المسرحيات التي كانت تقدم اليه مؤلفة او مترجمة/.

وقد التزم المؤلف في الترجمة ، اسلوباً هو مزيج من النثر المسجع والشعر . واختار لتعبيره ، في هذين الفنين ، الفاظاً جزلة ، واسلوباً فخماً . وتلك صفة يحمد عليها ، لان هذا اللون من التعبير اللفظي ، كان شرطاً اساسياً في كتابة المأساة .

(٣) الروايات المفيدة في علم التراجيدة – محمد عثمان جلال : (١٣١١ هـ)

هي ثلاث مآسٍ شعرية لراسين ، نقلها محمد عثمان جلال الى الزجل المصري ، على النحو الذي فعله حين نقل مسرحيات موليير ، التي نشرها سنة ١٣٠٧ هـ بعنوان « الاربع روايات من نخب التياترات » .

على انه في مسرحيات موليير ، لم يقم بنقل الحوار المسرحي الفرنسي الى الزجل المصري فحسب ، بل عمل على تمصير المسرحيات والباسها ثوباً مصرياً شعبياً ، وبذل جهداً كبيراً – حالفه التوفيق فيه في مواضع كثيرة – لخلق بيئة جديدة تناسب الشخصيات الموليرية ، فلا تفقد انسانيتها وروعتها في ثوبها المصري الجديد .

اما هذه المآسي التي نقلها جلال، فهي استر (Esther) وافغانية (Iphigénie) واسكندر الاكبر (Alexandre le Grand) [٢٤] . وقد قدمها بقوله :

« ان من الروايات الجاري تمثيلها في اوروبا ما يسمونه بالتراجيدة ، وهي عبارة عن وقائع تاريخية او حربية او عشقية. وقد اشتهر في فرنسا رجل يسمى راسين وكان في عهد لويس الرابع عشر ، الذي نشر المعارف واعان الشعراء على حسن الاختراع ورقيق الابتداع . فاخترت من كتابه ثلاث روايات وسميتها (بالروايات المفيدة في التراجيدة) ، وهي اشبه شيء بالفرج بعد الشدة ، وبلوغ الفرح بعد مدة. واتبعت اصلها المنظوم، وجعلت نظمها يفهمه العموم، فإن اللغة الدارجة انسب لهذا المقام ، واوقع في النفوس عند الخواص والعوام .... » [٢٥] .

واول مـــا نستنتجه من هذه المقدمة القصيرة ، ان جلالاً تجنب التفصيل في تعريف المأساة الكلاسيكية الراسينية ، فاكتفى بالاشارة الى انها « عبارة عن وقائع حربية او عشقية » . ذلك لأنه – وقد نقل شعر راسين الى الزجل المصري ، مع ابقائه الروح الغربية والشخصيات التاريخية على مـا هي عليه – يدرك انه لم يبق على ابداع راسين الشعري ، او على ادائه للمأساة ، بقدر ما ابقى على (الوقائع) – ذلك ان ارتباط تكوين الشخصيات في مسرح راسين بصياغة الشعر ، امر اشار اليه النقاد ومؤرخو الادب الفرنسي غير مرة . فالخلق المسرحي عند راسين مزيج من القـدرة على تصوير اعمق العواطف الانسانية ، والعبقرية الشعرية النادرة . وقد عرف عن راسين ، ان مفرداته الشعرية قليلة ومعدودة .

ولهذا فإن دراستنا لترجمة جلال هذه ، ستكون من خلال ضبط مطابقة المعنى الذي تضمنه الزجل المصري ، على الاصل الفرنسي ، ثم مدى ملاءمة هذا الزجل ، في مجموعه ، لتصوير الشخصيات التراجيدية ، على النحو الذي نجده في الاصل ايضاً .

وقد لاحظنا ان المترجم ابقى على التشخيص الراسيني ، من حيث العدد وطبيعة الدور الذي تضطلع به الشخصية ، كما حافظ على التنسيق الفني الخارجي للمسرحيات ، ولم يعدّل فيه ، الا في مواضع قليلة .

ففي مسرحية استير ، وهي الاولى ، نجد انه عمد الى حذف المقدمة التي وضعها راسين لها ، واستعاض عنها بمقدمة من عنده ، كانت بعيدة كل البعد عن المقدمة الاصلية . فمقدمة جلال ، تتناول شرح المسرحية وتلخيص حوادثها في ايجاز ، فهو يقول :

« هذه المرأة من اليهود ، وكان احشوارس ملك الفرس مجوسياً فتغلب على مملكة اليهود وقتل ملوكهم واسر رجالهم . فمات ابو استير وامها ولم يبق لها من اهلها الا عمها مردخاي . فاتفق ان ملك الفرس طرد امرأته وارسل رسله في بلاد المشرق بجلب جميع البنات الابكار ليختار منهن واحدة يتزوجها .

فاخذ مردخاي ابنة اخيه استير ، وادخلها ضمن البنات على الملك فاعجبته وتزوجها وجعلها ملكة . وكان هامان وزير الملك من أظلم خلق الله ، وكل الناس تسجد له الا مردخاي ، فاغتاظ منه ونوى على قتله . وتحصل من الملك على امر بذبح كل من كان يهودياً ، وابى الله الا ان ينتصر مردخاي ، وان يقتل هامان ، وان يؤمن الملك ويتبع دين اليهودية »[٢٦] .

اما مقدمة راسين ، فانها تدخل في صميم التنسيق الفني للمسرحية ، وفيها يجري حديث على لسان التقوى (La Piété) ، نتعرف بواسطته الى ما ينتظرنا من احوال نفسية ، سيعرضها لنا الحوار . ولا نجد في هذه المقدمة ، تلخيصاً او شرحاً كما وجدنا عند جلال .

وقد صادف جلال بعد ذلك ، سمة من سمات المسرح الكلاسيكي وهي الجوقة (الكورس) وهو ، في هذه المسرحية ، يتألف من فتيات ينشدن شعراً ينوّهن فيه بمجد اسرائيل الغابر . وقد اطلق جلال على الكورس كلمة « المنشدات » . وقد ظهر الكورس عنده في المشهد الثاني من الفصل الثاني . وقد حذف ، بالاضافة الى ذلك ، جزءاً من المشهد السابع في الفصل الثاني . غير ان هذا الحذف لم يتكرر في بقية الفصول، كما ان المترجم لم يغير شيئاً من مجرى الحوادث او (الوقائع)، التي حرص على الا يعدل فيها ابداً ، كما حرص على ان تكون ازجاله ترجمة دقيقة للمعنى الذي تضمنه شعر راسين .

اما المسرحية الثانية ، وهي « افغانية » ، فلا نجد لها مقدمة عند راسين . اما جلال ، فقد قدم لها بمقدمة ، لخص فيها الاحداث التاريخية في المأساة . وقد سار فيها على النهج الذي نهجه في ترجمة « استير » من حيث التزامه للمعنى الاصلي بدقة. ولم يحد عنه الا في مواضع معدودة اضطر اليها اضطراراً بسبب مقتضيات الزجل ، في الوزن والقافية .

اما بالنسبة للتنسيق الفني الخارجي فقد بذل جهداً ملحوظاً في سبيل المحافظة على الاصل ، الا في موضع واحد ، حين دمج المشهدين الخامس والسادس ، من الفصل الخامس ، بعد ان حذف بعض الحوار .

ولا نجد في ترجمة المسرحية الثالثة ، وهي « الاسكندر الاكبر » صفات تميزها عن المسرحيتين الاوليين، إلا انها اكثر التزاماً للاصل الفرنسي من حيث التنسيق الفني الخـــارجي ، والدقـة في اداء المعنى الفرنسي ، بواسطة الزجل المصري .

على اننـــا في نهاية الامر ، نرى ان جلالاً لم يحالفه التوفيق في ترجمة هذه المآسي . وذلك لانه لجأ الى اللغة المألوفة في الحياة اليومية ، وقدم بها حواراً على ألسنة استير واشيل والاسكندر الاكبر . فأخرج بذلك ابطال المآسي العظام عن وقارهم التـاريخي . وسمعنا استير تقول : يا اختي ، ويا ستي الخ .. وكليتامنستر تقول : انا ابوس رجلك . ورأينـــاه يدخل بعض النكات والفكاهات المصرية المتداولة بين العامة ممـــا افسد وحدة النغم ، وشوّه جلال الجو التراجيدي الصارم . ومن فكاهاته الشعبية التي ادخلها ، قوله على لسان كليتامنستر ، مخاطبة اغا ممنون :

لو كنت يوم دافعت عنهـا بهمتـك   ما كنتش انذليت وصغرت عمتـك

. . . .

لا اب فيك رحمة ولا جوز تنشكر   الا انت واحد بربري وعقلك عكر[٢٧]

* * *

كما زجل باللغة العامية ، على لسان اشخاص لا يعقل ان ينطقوا بها يوماً . وقد يقال إنه لا يعقل ان ينطقوا بهذه اللغة المختارة المصفاة ايضاً ، ولكن هذه اللغة ، ليست لغة حديث او لغة حياة يومية ، بل هي لغة ثقافة . وليس من المستغرب ، ان يجري الحوار بها بين شخصيات تنحدر من التاريخ ، وينتزعها المؤلف منه ، مجللة بثياب العظمة والوقار والاتزان .

د — فولتير

(١) تسلية القلوب في رواية ميروب (Mérope) – ترجمة محمد عفت: (١٨٨٩)

حاول محمد عفت الترجمة للمسرح ، فتناول بعض مسرحيات شكسبير ونقلها الى اللغة العربية . وقد امتازت ترجماته بالدقة والامانة والتقيد بالاصل . وقد ترجم هذه المسرحية الفولتيرية ، الى الشعر العربي . ولم يُدخل على تشخيص فولتير اي تعديل ، كما انه ترك الاسماء على ما هي عليه في الاصل ، إلا انه حاول تعريبها، كما فعل في مسرحية «زوبعة البحر» لشكسبير. فعرب اسم (Euryclès) الى (عيركليس) . و (Erox) الى (عيروس) . ولكن هذا لا يمكن اعتباره تحويراً بحال من الاحوال .

غير اننا لا نستطيع ان نجزم بان مسرحية عفت هذه ، هي ترجمة حرفية لمسرحية فولتير . مع اقتناعنا بان المترجم قد ادرك في كثير من المواضع ، المعنى الفرنسي ، واستوعبه على نحو جدير بالاعجاب . وقد حملته ضرورات الشعر على الاطناب في ترجمة بعض الابيات، او الايجاز في ترجمة ابيات اخرى، مما انحرف به عن المعنى الاصلي ، بشكل ملحوظ .

اما بالنسبة الى الاسلوب ، فإن المترجم لم يُصفِّ نصه من بعض الالفاظ العامية او التراكيب الركيكة . والشعر فيها لا يرقى الى المستوى المنشود في هذا اللون من الوان الادب .

ومن امثلة ذلك قول اسمينا ، في الاصل :

« ومسينا ، بعد خمسة عشر عاماً من الحروب الداخلية ...»[٢٨] .

بينما نراها تقول في ترجمة عفت :

« وبلادنا من بعد كشف شموسها .....

ثم نرى اسمينا بعد ذلك تخاطب ميروب بقولها ، في الاصل :

« انت ارملة كريسفونت ، ومن ملوكنا تنحدرين ....»[٢٩] .

بينا نراها تقول في ترجمة عفت :

واذ انت ارملة الشهيد كريسنونت   ملك لنـــا اودى به قـدر غدر

وكذلك عندما تناجي ميروب ربها ، سائلة عن ابنها :

« انترك تلك البقية العالية ، من اعدل الملوك واعظم الآلهة

صورة الزوج الذي مـا زلت اعبـد رفاتـه ..... »[30]

نراها تقول في ترجمة عفت :

لا تتركنه يا الهي انه   نسل الملوك بقية الزوجية

وعبارة « بقية الزوجيه » هذه لا ضروة لهـا على الاطلاق ، ما دامت لم تعطنا صورة حقيقية عن علاقة ميروب بزوجها كريسنونت وولائها واخلاصها لذكراه .

ومن امثـــلة الاطناب ، الذي انساق اليه عفت مضطراً ، بسبب دواعي الشعر العربي ، ترجمته للبيت التالي الذي تقوله ميروب :

« انا امه اتعجبين من هذا ايضاً » [31]

وقد ترجمها عفت على النحو الآتي :

لا تنكري حبي له فأنا امه   لا تعجبي فانا امه المتوجعة

وكان بامكان عفت ان يكتفي بصدر البيت ، الا انه اضطر الى اختراع العجز حتى يأتي به تاماً .

وامثلة هـذا التصرف الذي اضطر اليـــه المترجم اضطراراً ، لضرورات الشعر ، كثيرة في المسرحية ، ولا داعي لايرادها جميعاً ، وحسبنا ما قدمناه منها على سبيل التمثيل .

على ان اهم ما يلاحظ على هذه الترجمة ، هو عجز المترجم عن التجديد في الاسلوب الشعري ، حتى يخرج ملائماً لهذا الفن الجديد ، الذي لم يعرفه العرب في عصورهم الادبية . وذلك راجع فيما نرى ، الى ان المسرحية الشعرية ، لم تكن في ذلك الوقت ، من الفنون الادبية الشائعة ، ولم تستكمل اسباب نضوجها ، حتى تلبس الحلة الشعرية الملائمة . ولذا لم يخرج المترجم في شعرها ، عما عرفه العرب في عصور الانحطاط ، وفي القرن التاسع عشر من الوان الشعر المتكلف المضطرب المصنوع .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) هذا المثل مأخوذ من ترجمة الياس ابي شبكة لهذه المسرحية ، وهي تعد من احسن الترجمات وادقها (مطبعة صادر – بيروت – ص ٣) .

(٢) ترجمة مسعود – ص ٤ .

(٣) ترجمة ابي شبكة – ١٣ .

(٤) ترجمة مسعود – ص ١٨ .

(٥) ترجمة ابي شبكة – ص ١٦ .

(٦) ترجمة مسعود – ص ٢٢ .

(٧) مثلتها احدى فرق الهواة لاول مرة ، يوم السبت ٢٢ من مارس ١٨٨٩ .

(٨) ص ٢٧ .

(٩) ص ٣٨ .

(١٠) مسرحية « السيد » – ترجمة خليل مطران – ص ٦٣ .

(١١) راجع ص : ٣ ، ١٨ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ وغيرها .

(١٢) « « : ٦ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥١ وغيرها .

(١٣) المسرحية ص ١٩ .

(١٤) ترجمة مطران – ص ٥٠ .

(١٥) ترجمة الحداد – ص ٤٦ .

(١٦) المسرحية – ص ٥٠ .

(١٧) طرّازي – « تاريخ الصحافة العربية » ج ٢ ص ١٠٦ .

(١٨) راجع ص ٥٣٥ من كتاب « الدرر » لعوني اسحق .

(١٩) راجع المشهد الاول من الفصل الاول ، والمشهدين الاول والثاني من الفصل الثاني

(٢٠) صفحة ٥٥٩ من « الدرر » ، وص ٤٥ من ترجمة طه حسين .

(٢١) « الدرر » – ص ٥٣٧ .

(٢٢) « اندروماك » ترجمة طه حسين .

(٢٣) راجع الفصل الثـاني : ص ٥٥١ ، وآخر الفصل الثالث : ص ٥٥٩ وآخر الفصل الرابع ص ٥٦٥ – ٥٦٦ .

(٢٤) ذكر محمد كامل حجاج في « خواطر الخيال واملاء الوجدان » (ص ٨٣)، ان جلالا ترجم ايضاً مأساة « هوراس » لكورني و « اتالي » لراسين ، ولكنها لم تطبعا .

(٢٥) « الروايات المفيدة في علم التراجيدة » – ص ٢ .

(٢٦) مقدمة المسرحية – ص ٣ .

(٢٧) « الروايات المفيدة .. » ص ٧٦ .

(٢٨) السطر الخامس من مسرحية Mérope (Hatier - Paris 1925) .

(٢٩) السطر السادس عشر .

(٣٠) الابيات ٣١ – ٣٢ من الاصل الفرنسي .

(٣١) البيت ٣٦ .

الفصل الثاني

الترجمة عن الانكليزية

أ — شكسبير

نالت مسرحيات شكسبير في العالم العربي، وفي مصر خاصة، حظوة عظيمة، وذلك لروعتها الادبية ولتعبيرها الصادق عن العواطف الانسانية الخالدة ، في مختلف الازمنة والامكنة . وقد حاول بعض الكتاب ان يلخصوا هذه المسرحيات او يترجموها ملخصة [1] ، وحاول البعض الآخر ان يترجموها ترجمات تصرفوا فيها تصرفاً كبيراً ، واجالوا فيها اقلامهم بالحذف والزيادة والتلخيص والاسهاب . والى جانب هؤلاء ، نرى طبقة من التراجمة حافظت على الاصل، بالقدر المستطاع، وبذلت جهداً كبيراً في سبيل نقل روح القطعة المترجمة ، الى لغتنا ، بحيث يفهمها قراء هذه اللغة ويحسون بها احساساً صادقاً، كما يفهمها ويحس بها ابناء اللغة الانكليزية ، وقد كتب لبعض هذه الترجمات شيء من النجاح . وسنستعرض فيما يلي ، هذه الترجمات ، حسب تدرجها التاريخي .

(١) شهداء الغرام (روميو وجوليت) — ترجمة نجيب الحداد

كان لنجيب الحداد اثر كبير في تاريخ المسرحية العربية، فقد ترجم وعرّب

وألف مسرحيات كثيرة، مرّ ذكرها في مواضعها من هذا الكتاب . وقد استنّ في المسرحيات التي ترجمها سنّة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره او تلاه من المترجمين ، لانه كان رائد مدرسة ادبية جديدة ، اطلعت على الآداب الغربية اطلاعاً واسعاً وحاولت ان تجدد في ميادين الصحافة والشعر والقصة والمسرحية .

ومسرحية « شهداء الغرام » ، واحدة من تلك المسرحيات التي اباح فيها لقلمه العبث والتشويه . فهو لم يأخذ من الاصل الذي ترجم عنه ، سوى بعض الحوادث المثيرة ، التي تجتذب جمهوراً ساذجاً، حظه من الثقافة ضئيل، وقدرته على النقد الجدّي محدودة. وقد اختصر اختصاراً مجحفاً ، واختار من التفاصيل ما اعانه على ابراز الحادثة الغرامية التي تستهوي الجمهور ، والتي يستطيع ان يقحم فيها قصائده الغنائية الجميلة ، التي انشدها الشيخ سلامة حجازي ، وسجلها على اسطوانات .

والحقيقة التي نحب ان نوضحها هنا، هي ان عمل نجيب الحداد ، ومن لفّ لفه من المترجمين ، كان عملاً انشائياً ، يأخذ فيه المترجم من الاصل الفكرة او الحادثة، ويحافظ على عدد من الشخصيات، ويختار بعض الحوادث ، ثم يتصرف في التفاصيل والحوار والشخصيات ، كما يشاء له هواه .

وفي هذه المسرحية خاصة ، نرى انه حذف مشاهد كثيرة ، واكبر دليل على هذا الحذف ، انه افتتح المسرحية ، بقصيدة جميلة غناها الشيخ سلامة ، ثم اجتاز الفصل الاول الذي يصور النزاع بين آل كابوليت وآل مونتاجو، وبدأ بلقاء روميو لجولييت في بستان آل كابوليت (المنظر الثاني من الفصل الثاني من الاصل) . وجال في مشاهد هذا الفصل ، يحذف ما يشاء من الحوار ، ويضيف ما يشاء من الابيات الشعرية ، ثم يعود بنا ثانية ، الى المنظر الثالث من الفصل الاول ، لينقل الينا طرفاً مما دار بين جولييت وامها ، بشأن زواجها من الامير باريس . وبعد ذلك بقليل يعود بنا الى المنظر الثالث من الفصل الثاني ، حيث يلتقي روميو بالاب لورنس ، وبعد هذا اللقاء يعرض

علينا لقـــاء روميو لتيبالت ، حيث يتشاجران فيقتله روميو . ثم يستعرض الحوادث التي تلت ذلك من نفي روميو والحاح الامير باريس على جوليت في الزواج ، ثم مؤامرة الاب لورنس وجوليت . ثم ما تلا ذلك من انتحار روميو بعد عودته وانتحـــار جوليت بعد ان افاقت من اثر المخـدر الذي تناولته ، وبعد ان اكتشفت موت حبيبها . وينهي المسرحية بموقف دخيل ، هو انتحار الاب لورنس ، بعد ان القى قصيدة لخص فيها المؤامرة التي دبرها ، واساء فيهـــا التقدير . ولم يتعرض للقاء آل كابوليت وآل مونتاجو على قبر الحبيبين ، وما ادى اليه الحزن المشترك ، من اصلاح ما فسد بينهما .

ومن هذا العرض الموجز ، يتضح لنـا ان المترجم حذف كثيراً من الحوادث ، كما حذف بعض الشخصيات ، واقتصر فيها على ما يمثل تلك الحوادث الموجزة السريعة التي اختارها .

اما اسلوبه في الترجمة ، بغض النظر عما اجراه في الاصل من تشويه ، فهو الاسلوب الذي عرف به في مقالاته الادبية ، وقصصه المترجمة ، وارتفع به عن المستوى الذي وصله النثر العربي ، وبخاصة في الترجمة ، في اواخر القرن الماضي. وبيانه عربي فصيح ، لا تعقيد فيه ولا صنعة . والفاظه وتراكيبه عذبة مؤثرة ، تتناسب مع ذلك الجو العاطفي الذي حاول تصويره .

وقد اشرنا مراراً الى انه اضاف الى الاصل ، بعض المقطوعات الغنـــائية العذبة ، التي غناها الشيخ سلامة ، واشتهرت بعده ، ومنها :

عليك سلام الله يا شبه من اهوى
و يا حبذا لو كنت تسمع لي شكوى

ومنها ايضاً :

سلام على حسن يد الموت لم تكن   لتمحوه او تمحو هواه من القلب

وغير ذلك من الالحان كلحن الوداع ولحن المغازلة ولحن اللقاء[٢] .

(٢) زوبعة البحر (العاصفة) - ترجمة محمد عفت : (١٩٠٩)

سبقت لمحمد عفت محاولة في الترجمة عن الفرنسية ، تحدثنا عنها في موضعها .

وهذه المحاولة هي الثانية له، انتقل فيها الى الادب الانكليزي ، وتقدم الى مسرحيات شكسبير فترجم منها اثنتين[٣] .

وقد حاول ان يلتزم الاصل، فلم يحذف شيئاً من المشاهد او من الحوار، وقد كانت هذه طريقته فيما ترجمه . إلا انه تصرف في اسماء الشخصيات بعض التصرف ، فجعل (كلبان) غلبان ، و (اريل) عريان ، و (ادريان) عاذر و (الونزو) عالونزو، وهكذا ...

والترجمة تسير سيراً حسناً، الى جانب الاصل ، دون ابتعاد عنه ، إلا انه حاول فيها التبسط في الشرح والتوسع فيه، حتى يستطيع القارىء فهم الفكرة المركزة والاشارات البعيدة، التي رمى اليها المؤلف. وهذا اسلوب في الترجمة يحمده القارىء ويرتاح اليه، إلا ان الناقد لا يقره ولا يسمح به . فعلى المترجم ان يدرك خصائص اسلوب الكاتب، وان يحافظ عليه بالقدر المستطاع . وعليه ان يختار من الالفاظ والتراكيب ، ما يطرح الظلال الدقيقة ، التي تتساقط من الفاظ المؤلف وتراكيبه ، والتي لا يلمحها ولا يستطيع ان يعبر عنها الا المترجم المتمكن . فروعة الاسلوب ، وجمال الحوار ، لا يتوقفان على المعنى فحسب ، بل على هذا المزيج المتناسب ، الذي يجمع بين المعنى واللفظ .

والشواهد على توسّعه في الشرح كثيرة في المسرحية ، حسبنا ان نورد بعضها ، لتكون مثلاً على ما ذهبنا اليه .

من ذلك ترجمته لقول جونزال ، حين كان يتحدث عن ربّان السفينة ، التي اقلتهم عبر البحر (ص ٣)، فقد جاء هذا الحديث عنده على النسق التالي :

« مهما كان من الخطب، فلن اصدق ابداً ان هذا الرجل يموت غرقاً ، بل لا بد ان يموت شنقاً. ولا اتنازل عن هذا الاعتقاد ولا احيد عنه، ولو ان كل قطرة من مياه البحر فغرت فاها واقسمت انه يموت غرقاً وتهيأت لابتلاعه » .

والترجمة الدقيقة المركزة لهذا القول هي :

« سيشنق بعد ، ولو اقسمت كل نقطة من الماء ضد ذلك ، وفغرت فاها لتبتلعه » .

ومن من هذا القبيل ترجمة حديث بروسبيرو لاريل (١٦ – ١٧) :

« ماذا تعني بهذا الكلام ، هل تعصي امري ولا تطيعني وتتبع هواك ، ماذا تريد وما هذا الوعد » .

والترجمة الدقيقة للاصل هي :

« وبعد ، امتكدر انت ، ما ذلك الذي لا تستطيع طلبه » .

ومن ذلك ترجمته قول سباستيان لانطوان (ص ٤٠) كما يلي :

« قل وانا اسمع . ولكن كسلاً قد اعتراني وهو يجعلني كالماء الراكد لا اطيق حراكاً » .

والترجمة الدقيقة للاصل هي :

« حسن ، ولكنني كالماء الراكد » .

ولم يسلم النص من الخطأ في الترجمة في بعض المواضع . فقد عجز المترجم عن نقل افكار الكاتب صحيحة ، في اكثر من موضع. ولعل ذلك راجع الى اعتماده على الترجمة الفرنسية ، والترجمة الاولى ، مهما كانت دقيقة ، لا بد من ان تبتعد في بعض المواضع عن الاصل ، فما بالك بالترجمة الثانية ، او ترجمة الترجمة .

من ذلك ترجمة ما قالته ميراندا لابيها ، حين رجته ان يهدّىء من ثورة العاصفة . فقد حذف منها بعض عبارات ميراندا (ص ٥) .

وترجمته لقول سباستيان (ص ٣١) ، كما يلي :

« كأنه وهو يسليه على مصابه ، يضرب في حديد بارد » .

والترجمة الدقيقة هي :

« كأنه حين يتلقى العزاء ، يلتهم عصيدة باردة » .

وبينما نراه يتوسع في الشرح في بعض المواضع ، نجد انه يحذف الاسماء الاسطورية التي تمرّ في الاصل ، او يوردها دون تعريف ، في حين ان القارىء في حاجة ماسة الى مثل هذا التعريف . والشرّاح الانكليز ، الذين شرحوا مسرحيات شكسبير اضطروا الى بسط الكلام في الاشارات الاسطورية ودلالاتها التاريخية والادبية .

ومما يحمد للمترجم حقاً ، انه ترجم المقطوعات الغنائية ، التي انطق بها شكسبير اريل وكليان والشخصيات الاسطورية ، الى الشعر الغنائي الخفيف الجميل ، وكأنه كان هنا يقوم بدراسات وتجارب تمهيدية ، لتلك الترجمة الشعرية الجميلة التي اخرج بها مسرحيته « مكبث » . وامثلة هذا الشعر الغنائي في المسرحية كثيرة (٤) .

(٣) مكبث — ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الملك : (١٩٠٠)

هذه اول ترجمة لهذه المأساة الشكسبيرية العنيفة . وقد اقدم المترجمان على ترجمتها ، لانهما كانا يريان ان الترجمة للمسرح ، في ذلك الوقت المبكر ، اكثر جدوى من التأليف ، وقد عبرا عن هذا الرأي في مقدمة المسرحية ، حين قالا :

«واذا قيل اي الامرين افيد للنهضة الروائية في مصر ، اعتماد الكتاب المصريين على اقلامهم في تأليف الروايات وانشائها ، او انتخاب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها ، فإن فضّل واحد من المصريين اول الامرين ، لم ينصف نفسه ولا انصف بلاده . ذلك لان معظم الذين يميلون الى الكتابة في هذا الفن الجميل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصار على قراءة بنات افكارهم ومبتكرات كتاباتهم ، سيما في فن كهذا يتعلق بالذوق وحالة البلاد المدنية . فمن المفيد اذاً لجماعة المصريين ان يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على نابغي البلاد الغربية وما اوحوا به في مؤلفاتهم ورواياتهم ، لانهم وصلوا الى درجة

من المدنية تحسّن الذوق تحسينا ، لم نكن لنباريهم فيه ، وتسمو بهذا الفن وامثاله سموا كبيراً »[٥] .

واذا ذهبنا نحاسب المترجمين ، على مقتضيات هذه الفكرة السامية ، التي دفعتهما الى الترجمة ، وجدنا أنهما شوّهـا هذا الاثر النفيس وعبثا به كل العبث ، حتى خرج من بين ايديهما ، وكأنه لا يمت الى الاصل بصلة تذكر .

فنراهما في بعض المواقف مثلا ، يؤلفان الحوار ، ويضيفانه الى المؤلف . والامثلة على مثل هذا التأليف كثيرة في هذه الترجمة ، فمشهد الساحرات في المنظر الاول ، لا يمت الى الاصل بسبب ، بل هو كلام مؤلف ليناسب المقام الذي خلقه المترجمان خلقاً جديداً . ومن هذا القبيل ما اضافه المترجمان الى الساحرات في كل مواقفهن في المسرحيـة . وذلك الحديث المنسوب الى الملك وابنه ملكولم، والذي دار حول اعدام كودور[٦] . ومن قبيل التأليف ايضـاً الشعر الذي نثر هنـا وهناك ، ليلائم المقام ، او ليعين على تصوير المشاهد[٧] .

وفضلا عن ذلك ، عبث المترجمان بترتيب المشاهد والفصول ، وهدمـا بذلك ، تسلسل السرد المسرحي[٨] . كما انهما كانا يتجنبان المواقف الحوارية الطويلة ، ويوزعان القطع الحوارية على اشخـاص المسرحية ، بحيث تقول الشخصية ، كلاماً لم يوضع لها في الاصل .

ولم يحافظ المترجمان على المواقف المسرحية ، بل كانا يلخصان بعضها ويحذفان البعض الآخر . فحذفا المشهد الثاني من الفصل الاول ، والمشهد السادس منه ، كما حذفا المشهد السادس من الفصل الثالث ، ولخصا كثيراً من المواقف ، وحذفا اجزاء من الحوار . وهكذا كانا يهدمان شخصيات المسرحية ، فتظهر اشباحاً هزيلة متناقضة في اعمالها وتصرفاتها ، كما كانا يفسدان تسلسل الحوادث والمواقف ، التي كان المؤلف قد ربطها ربطاً محكماً متماسكاً ، بحيث تتدرج من البساطة الى التعقيد ، ولكي يؤدي السبب الى النتيجة المتوخاة .

وقد اخطأ المترجمان في فهم بعض العبارات ، وفي ترجمة البعض الآخر .

وظهر ذلك في اكثر اجزاء المسرحية، وبخاصة في تلك المواقف التي ظهرت فيها الساحرات . فقد كانا يؤلفان هذه المواقف تأليفاً يكاد لا يتصل بالاصل ادنى اتصال . ولنقدم على ذلك مثلاً واحداً ، نجتزىء به عن الامثلة الكثيرة التي لا يخطئها كل من تصفح المسرحية . وهذا المثل يقع في اجتماع الساحرات في اول الفصل الرابع ، حين يقابلهن مكبيث ويسألهن عن مصيره بعد ان تولى المُلْك .

« هيكات : [9] (عزيمة) : كلش كلش ملش بحق الله الواحد القهار اقسم عليكم يا معشر الخدام والاعوان الكرام ، ان تنزلوا من الحق الاعلى بالسكينة والوقار وتطردوا الخدام والعمار والساكنين في هذا المكان هم وقبائلهم واعوانهم واجناسهم ، واقتلوا حركاتهم حتى تقضى حاجتنا بحق طاش ، طروش توكل يا روفائيل ويا سمسمائيل ويا جبرائيل ويا ميكائيل ويا عدبائيل الخ .... » .

وهذا الحديث ليس بينه وبين الاصل صلة ، فهو تعويذة سحرية غامضة لا يُفهم منها شيء ، فضلاً عن انها سخيفة تافهة .

ومثل هذا كلام بواب قصر مكبيث ، في اول المشهد الثالث من الفصل الثاني . فإن المترجمين لم يفهما سخرية المؤلف واشاراته في هذا الموقف فترجما على هواهما ، دون التزام للدقة ، او تقيد بالاصل .

ولنختر مثلاً آخر على عدم الدقة في الترجمة ، ونعارضه بترجمة مطران ، في نفس الموضع :

« زوجة مكبيث : الىّ ايتها الارواح الشريرة ، يا من تحرضين المرء على عمل السوء ، املئي قلبي قسوة وانزعي منه كل رحمة حتى لا ينثني عن عزمه .... قوّي فرائصي ، ابعدي عني كل حنو يمنعني من الخوض في لجج الذنوب. أبدلي لبن الحنو بسم ناقع. واسدل ايها الليل ستراً من ظلامك المدلهم على آثامي حتى لا تنظر السماء خنجري ملوثاً بالدماء ولا .... » [10] .

واليك ترجمة هذه القطعة كما وردت عند مطران :

« الي ايتها الارواح التي توحي نيّات القتل ، جرديني من انوثتي ، انعميني جفوة وقسوة من رأسي الى قدمي ، اقفلي في ضميري كل منفذ تنفذ منه الشفقة، لا تأذني للرحمة ان تلطف شرتي ، او تكف يدي . حولي في ثديي لبن المرضع الى سم نقيع ، اسعديني يا جنيات الهلاك ، وافدات من كل مكان تشهدن فيه بلاء وشراً . وانت ايتها الليلة الليلاء ، ارخي عليّ من سدولك ، واتزري بكسف من دخان السعير ، حتى لا يرى خنجري المسنون موقعه من الطعين، وحتى لا تدعي لمتطلع من الشعاع مسلكاً ينظر منه ما تحت غطاء السماء ، فيرى اسرار جريمتي ويصيح بي مكانك مكانك »[11] .

هذه امثلة توضح ما قصدنا اليه حين قلنا ان المترجمين عبثا بالترجمة اشد العبث . اما الاسلوب البياني ، ففصيح جزل ، تقلّ فيه الاخطاء قلة واضحة .

(٤) مكبث — محمد عفت : (١٩١١) .

وكانت ترجمة عفت لهذه المسرحية ، هي ثالث محاولة له في ترجمة المسرحية. وقد سار فيها على خطته في ترجمة ميروب اي انه نقلها الى الشعر العربي . ولعلها احسن ترجمة عثرنا عليها في هذه الفترة ، من حيث الدقة في النقل والحرص على جزئيات الاصل وتفصيلاته . ومن حيث الاسلوب اللفظي .

وقد ابان المترجم في هذه المسرحية عن مقدرة فائقة في الترجمة ، تتجلى في فهم الاصل ، وادراك روح الموضوع ، واكتشاف خصائص الاسلوب ، وجمع كل ذلك في عمل ادبي واحد ، قلّ ان يضلّ القلم فيه سبيله ، وقل ان يتورط فيه الكاتب في اضافة او حذف ، او تبديل وتغيير .

وقد عارضنا هذه الترجمة على الاصل ، فوجدنا ان المترجم بذل قصاراه في الحرص على ابراز افكار المؤلف في حلة شعرية ملائمة، تكشف عن المعاني الاصلية، وتحافظ، في اكثر الاحيان، على دلالات الالفاظ الشعرية وظلالها الخفية. ولولا ما جرّته اليه ضرورات الوزن والقافية وما انحدر اليه من الالفاظ والتراكيب، في مواضع قليلة ، لضعف بدا في شاعريته ، او لعجزه عن فهم الاصل فهماً

دقيقاً، او لتفاوت ما بين عبقريتي اللغتين وروحيهما، لاعتبرنا هذه الترجمة ، التي مرّ عليها اكثر من اربعين عاماً، مثلاً يجدر بمن يتعرض للترجمة ان يحتذي به .

ولو عارضنا هذه الترجمة ، بما ترجمه خليل مطران وسواه من مسرحيات شكسبير الى النثر العربي ، لوجدنا بينها وبين تلك الترجمات ، بوناً شاسعاً من حيث التقيّد بالاصل ، ومحاولة ابراز المعاني المقصودة ، في ما يلائمها من حلل الالفاظ .

وقلّ ان تقع في هذه الترجمة ، على عيب لا يرجع ، في الاكثر ، الى ضرورات الشعر . فتقيده بالقافية الواحدة في بعض المواقف ، اوقعه في بعض الاخطاء . فالتزامه قافية الراء في حديث الساحرة الاولى ، (ص ٩) ، جعله يقول « ايبس من حجر » بدلاً من « اجف من التبن » كما اضاف عبارة « بلا مطر » ليقفّي بها البيت . وعلى كل ، لم تكن ضرائر القافية كثيرة .

وقد جرّ عليه هذا الحرص الشديد على ان يترجم الشعر الى الشعر ، السخف والتدني في ترجمة بعض المقطوعات. مثل ذلك حديث بنكو لمكبيث، عن سرور الملك من زيارته لبيت مكبيث (الفصل الثاني – المنظر الاول ص ٣١ من الترجمة) .

كيف للآن ترى مستيقظاً   ان للراحة مولانا خلا
في سرور ما رأيت مثله   منعماً اعطى عطاء اجزلا
آل بيتك لم يدع من خيره   ساكناً في القصر الا نولا
خص بالالطاف زوجك انه   ذلك الماس لها قد ارسلا
وهو يدعوها اعز من قرى   وحباها شكره ماجملا
بعد هذا نحو مضجعه سعى   شاكراً رب القرى والمنزلا [١٢]

ومثل ذلك ايضاً ، ترجمته لقطعة من اروع ما كتبه شكسبير في هذه المسرحية ، وهي حديث مكبيث عن النوم ، بعد ان قتل دنكان : (ص ٣٦ من الترجمة) :

لا تنم ليـــلًا سمعت صائحـــاً (قد غدا مكبيث قتـال النيام)
ذلك النوم البريء منعش الجسم ان همّ عراه او سقام
راتـق الفتـق الذي يحـدثنه متعبـات العيش في فكر الانام
منتهـــانا كل يوم ينتـهي مستحـم للمتــاعب والآلام
قوة النفس التي قـد انهكت نصف عمر المرء عاماً بعد عام(١٣)

والحقيقة ان ترجمة الشعر الى الشعر ، من الصعوبة بمكان ، فالمترجم لا ينقل لغة الى لغة ، ولكنه ينقل شعراً الى شعر ، والشعر له روحه الخفيفة التي يخشى ان تتبخر في الهواء ، اثناء عملية النقل .

ومن المواقف التي تحمد له فيها الدقة في الترجمة ، والوضوح والانسياب في البيان ، دون تعثر او تهافت ، على ما في ترجمة الشعر الى الشعر ، كما ذكرنا ، من صعوبات ، قول بنكو مخاطباً الساحرات (ص ١١ من الترجمة) :

وتعلمن البـــذور مخبـــآت بجوف الغيب تنبت او تصاب
فسقن لي الحديث وقلن صدقاً فعندي يستوي عسل وصاب(١٤)

وكذلك قول مكبيث ، في المنظر الخامس من الفصل الاخير ، عندما انتهى كل شيء ، وشارف نهايته ، وعندما كانت زوجته تعـاني سكرات الموت :

يكاد يكون الخوف اسماً مجرداً لديّ من المعنى وليس به فكر
لقد مرّ وقت كان فيه اذا علا صراخ بليل كان يملؤني الذعر
وكنت اذا ما حدثوني بقصـة يكون بها للغول او مثله ذكر
ارى شعر جسمي قد تنصّب واقفاً كأن له عقلًا وفي عقله فكر
ولكنني لمـــا توغلت في الاذى وافعم قلبي الظلمُ والغدر والشر
قسا القلب حتى لم يعد فيه موضع يلين لرزء حل او نكبة تعرو(١٥)

والامثلة على دقة الترجمة، وقربها من الاصل، في التعبير اللفظي والمعنوي، كثيرة في المسرحية (١٦) .

(٥) الحب والصداقة (The Two Gentlemen of Verona) – ترجمة احمد احمد غلوش : (١٩٠٥)

وتعد هذه الترجمة ، من طبقة تلك الترجمات ، التي ابدى الكتاب فيها حرصاً على الاصل ، فلم يحذفوا منها الا نتفاً قليلة ، وهي من هذه الناحية ، في مرتبة ترجمات السباعي ومحمد حمدي وسامي الجريديني ومحمد عفت .

ولئن ابان المؤلف عن حرص في المحافظة على الاصل ، ووفق الى التعبير عن هذا الحرص بطريقة عملية، الا انه تورط في ما كان يتورط فيه ابناء طبقته من التراجمة ، لاسبـــاب قد تعزى ، كما ذكرنا في غير موضع ، الى جهلهم لأصول الترجمة الادبية، أو الى عدم معرفتهم اللغة التي يترجمون عنها، معرفة تذلل لهم فهم النص الادبي، وما يكتنفه من غموض واسرار في بعض الاحيان. وقد يكون سبب ذلك كله ، عجز في بيانهم العربي ، يقعد بهم دون التعبير الفني المصور الدقيق .

وامثلة التصرف والاخلال وعدم الدقة واضحة في الترجمة . وبعضها يرجع الى التزامـه السجع في بعض المواقف ، فكانت الفاصلة تجره في بعض الاحيان الى التزيّد في المعنى ، كقوله :

« سأذكرك ما تلوت احب كتب الحب والغرام ، داعيـاً لك بالتوفيق وبلوغ المرام » [١٧] .

ومثل هذا كثير في المسرحية . ومنها ما كانت تجذبه اليه رغبة ملحة في تملق عواطف الجمهور ، وذلك باستثارة ضحكاتهم المفتعلة ، حتى تلاقي المسرحية عندهم حسن القبول . وكان ، في سبيل هذه الامنية ، يضيف بعض الشتائم كقوله : « ما هذا يا حمار » [١٨] ، و « تعال يا مجنون انت لا تدري مـــا تقول » [١٩] ، وغير ذلك .

ومن قبيل الزيادة ايضاً ، ادخال بعض المقطوعات الغنائية[٢٠] ، في بعض المواقف، حتى اذا ما غنيت امام الجمهور، طرب لها وانتشى وخرج من المسرحية مبتهجاً مسروراً. وكانت هذه العادة شائعة في الاجواق التمثيلية في هذه الفترة،

فكانت الاغنية عماد المسرحية الذي لا تستوي بغيره [٢١] .

ومقابل هذه الزيادة ، كان يحذف بعض عبارات من الحوار . او يلخص بعض المواقف ، ليختصر المسرحية ، او لانه عجز عن ترجمتها ترجمة دقيقة ، حتى انه اضطر الى حذف مواقف بأكملها .

والى جانب تصرفه في ترجمة بعض العبارات والمواقف، واخلاله بها بالزيادة تارة وبالنقصان تارة اخرى ، وعدم دقته في نقل افكار الشاعر الى لغة عربية سليمة ، اخطأ في الترجمة في اكثر من موضع . ومن امثلة ذلك ترجمته لقول بروتيوس مخاطباً فالنتين (ص ١٨٧ من الاصل) كما يلي :

« كالسرطان لا يسكن الا اطيب العيون » (الترجمة ص ٣) .

والترجمة الدقيقة هي :

« كالفطر المهلك ، لا يتطفل الا على اجمل البراعم » .

وكذلك ترجمته لقول سبيد لفالنتين (ص ١٩٣ من الاصل) كما يلي :

« انه يمكن لها ان تكون جميلة ولا تدع احداً يندد بجمالها » (ص ٢٠ من الترجمة) والترجمة الدقيقة هي :

« تستعمل الطلاء لتبدو جميلة ، حتى ان احداً لا يأبه لجمالها »

ومثل هذا كثير ، ونحن في الوقت الذي ننبه الى ما في هذه الترجمة من ضعف في مواضع كثيرة ، والى ما في لغتها من ركاكة ، لا نستطيع الا ان نقر بانها محاولة مشكورة ، للمحافظة على الاصل المترجم .

(٦) احلام العاشقين (Midsummers' Night Dream) – عبد اللطيف محمد : (١٩١١)

حاول المترجم ان ينقـــل هذه المسرحية الى النثر العربي البسيط ، دون التورط في الاخلال بالترجمة ، بحذف او باضافة .

ولو استعرضنـا فصول المسرحية ومشاهدها ومواقفها ، لوجدنا انه حافظ عليها بالقدر المستطاع ، وحرص على ان يقدم عمل المؤلف في هذه المسرحية تام الخلقة غير مشوه .

وقد حاول ان ينقل بعض المقطوعات الغنائية الخفيفة ، الى ما يشبه الشعر الغنائي . فوفق في بعض المحاولات ، وباء في البعض الآخر بالاخفاق . الا انها بالرغم من هذا كله ، محاولات جديرة بالاعتبار والتقدير، لانها تدل على وعي صحيح لاصول الترجمة الادبية الامينة . والامثلة على هذه المحاولة ، كثيرة في المسرحية[٢٢].

ومع حرصه على التزام الاصل ، تساهل في ترجمة بعض الحوار وتصرف في بعض المواضع ، واضاف بعض العبارات . والامثلة على ذلك[٢٣] منتثرة في عرض المسرحية . وقد وقع في بعضهـا لعجزه عن فهم الاصل فهماً دقيقاً . ووقع في البعض الآخر ، بسبب حرصه على متابعة الاسلوب الانشائي الذي كان شائعاً في هذه الفترة ، من التزام للسجع ، وايراد للامثـــال السائرة والعبارات المحفوظة .

ومن امثلة عدم فهمـه لروح الاصل ، وعجزه عن ادراك الغرض الحقيقي للمؤلف ، ترجمته لمقدمة الملهاة التي قدمتهـــا جوقة الممثلين . فقد علق احد الاشخاص على طريقة الممثـل الذي ألقى المقدمة ، بأنه لا يفصل بين ابياته ، ولا يحسن الوقف . ولذا خلط بين الكلام ، وابهم بعض المعاني . ولكن المترجم لم يدرك ذلك ، وبذل جهده في نقل الحوار ، كأنه قطعة شعرية منتظمة الاوزان والقوافي[٢٤] .

وادخل المترجم الشعر في بعض المواقف، ليصور الحالة النفسية ، او ليشرح الموقف او يلخصه، او ليغنيه الممثل، على عادة الفرق التمثيلية في ذلك الوقت، التي كانت تقحم الغناء في بعض المواقف اقحاماً ، ارضاء للذوق الشعبي . وهذا بالطبع عبث بالاصل ، لا تقره الامانة في الترجمة .

وقـد حذف الاشارات الاسطورية التي وردت في المسرحية ، ولعـــله

اراد بذلك ان ييسر فهمها ، للقارىء الذي لم يكن على حظ من العلم او الثقافة ، يعينه على تفهم معاني تلك الاشارات وما ترمز اليه .

(٧) هملت — طانيوس عبده

حمل طانيوس عبده للمسرح، مع الطبقة الثانية من المترجمين، التي ينتمي اليها نجيب الحداد وامين الحداد والياس فياض وجورج ميرزا ونقولا رزق الله وفرح انطون ومحمد عفت وسواهم ، ممن نقلوا بعض روائع المسرح العالمي ، الى اللغة العربية في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن .

ولم تشذّ هذه الترجمة ، عن الخطة التي انتهجها نجيب الحداد ، في تشويه المسرحيات والعبث بها ، وتكييفها بحيث تلائم ذوق الجمهور الذي كانت تمثل له .

والحقيقة التي لا سبيل الى انكارها ، ان المترجم لم يترك طريقة من طرق التشويه ، الا جرّبها في هذه المسرحية ، التي تعد من اروع ما اخرج للمسرح، على مدى العصور .

ومن العبث الذي لا طائل وراءه ، ان نحاسب طانيوس عبده على هذه الترجمة حساباً عسيراً ، شأننا مع غيره من المترجمين . فالمترجم كان صاحب مدرسة في المسخ والتشويه ، لم تسلم منها قصة [٢٥] او مسرحية تناولها قلمه بالترجمة .

والعيب الاكبر في هذه المسرحية هو الحذف . فقد اباح المترجم لنفسه ان يحذف بعض المواقف والمشاهد، وان يستغني عن بعض الشخصيات والادوار، وان يكتفي من حوار شكسبير الرائع بما يعينه على تخطيط سلسلة الاحداث تخطيطاً عاماً موجزاً . وهو لم يكتف بذلك ، إذ لم يتورع عن تغيير ترتيب الفصول والمشاهد ، مقدماً تارة ، ومؤخراً اخرى ، وهو في اثناء ذلك كله ، يتبرع للمسرحية بالروابط التي تجمع بين تلك الاشلاء الممزقة .

وعندما وصل الى النهاية ، عزّ عليه ، ان يضحّي بهملت ، بعد تلك الاعمال

البطولية التي اضطلع بها ، فلم يدعه يتجرع كأس السم الذي اعدته له امه ، بل جعل نهاية المسرحية على الوجه التالي :

الخيال : (مخاطباً هملت) :

« وانت فلتعش سعيداً على الارض مغفوراً لك في السماء ، فاصعد امامي الى مقام عمك ، فما خلق إلا لاجلك هذا العرش (هملت يصعد درجات العرش ناظراً الى ابيه نظرة اعجاب. والخيال ينزل تباعاً في جوف الارض وهو ينظر الى هملت . فينزل الستار تدريجياً ، والجميع من الخارج ينشدون) [٢٦] .

على ان طانيوس عبده ، بهذا التعديل الذي ادخله على نهاية هذه المأساة ، لم ينحرف عن اصول الترجمة الدقيقة ، او يتصرف في الاصل الشكسبيري فحسب ، بل انه ابتعد عن جوهر هذه المأساة الانسانية ، من حيث النهاية الحتمية، التي كانت تنتظر شخصية هملت، تمشياً مع تطورها النفسي، واستغراقها في التأمل والحيرة والتردد . ذلك ان مأساة هملت هي « .... مأساة رجال الفكر اولئك الذين اتسعت عقولهم لكل شيء ، فنفذت بصائرهم الى حقائق الحياة ، وتشعبت بهم اوجه الرأي ، فتحطمت بين ايديهم حياتهم التي اتخذوها موضعاً للدرس والتحليل » [٢٧] .

ولقد كتب الشاعر الانساني العظيم جوته في « فيلهلم ميستر » ، يصف هذه النهاية :

« لقد كان عمل شكسبير مأساة في اسمى معانيها ، ولم تكن تصلح لها اية نهاية اخرى سوى هذه النهاية الفاجعة .. » [٢٨] .

ولا شك في ان شخصية هملت قد طاولت خالقها وفاقته مجداً وشهرة ، لذلك فان مسخها او الاعتداء عليها يعد انكاراً لكائن انساني حلّ بيننا — منذ انطلق من بين اصابع شكسبير — اليفاً حبيباً في حياته ومصرعه، كل يوم وكل ليلة .

ونحن نعجب اشد العجب ، لاقتصـــار المترجم ، على هـذه السلسلة من

الحوادث المثيرة، منحّياً جانبا تلك القطع الحوارية الرائعة، التي تصور الشخصية ادقّ تصوير ، وتكشف عن مكنونات النفس الانسانية بدقة وعمق . ولكن لعل له العذر في ذلك ، فالجمهور الذي كان يؤم المسرح آنذاك ، كان يدخل الى قاعة التمثيل وفي نفسه اشياء يبحث عنهـا ، قد تكون الحوادث المؤثرة المثيرة ، وقد تكون الاغـاني العذبة المطربة [٢٩] ، وقد تكون الفكاهات المرحة، التي تجتذب الجمهور العربي بعامة، والجمهور المصري على وجه التخصيص. ونحن لا نقدم هذا كله بين يدي القارىء ، لنعتذر للمترجم عما جنت يداه. فلئن جاز لنا ان نتسامح في بعض المسرحيات التي تبنى في الاكثر على الحادثة المفتعلة المؤثرة ، او النكتة اللطيفة البارعة ، فلن يجوز لنـا ذلك بوجه من الوجوه في هذه المسرحيه التي ترتكز روعتها على ما فيهـا من تحليلات نفسية دقيقة ، وقطع حوارية زاخرة بالمعاني العميقة والافكار اللامعة والشعر المصور الملهم ، الذي استطاع به شكسبير ان يرسم اروع شخصياته واعلقها بالخلود.

ولن اجشم نفسي عناء ايراد الامثلة على ما ذهبت اليه ، فهي اكثر من ان تحصى او تحصر، والقارىء الذي اتيح له ان يقرأها في لغتها الاصلية ، اوفي احدى ترجماتها الدقيقة [٣٠] ، يستطيع ان يلمس جميع ما ذهبنـا اليه من آراء بشأنها ، في سهولة ويسر [٣١] .

(٨) اوتللو او حيل الرجال

ترجمت هذه المسرحية ترجمة هزيلة ، اشتهرت في اواخر القرن الماضي ، وشغلت المسارح فترة من الزمن ، دون ان ُيعرف مترجمها .

وهذه الترجمة ، لا تختلف عن سابقتها ، ترجمة هملت ، ولعلها من آثار المترجم نفسه . وقد عني فيها بابراز الحوادث المثيرة ، والانقـلابات العجيبة والمفاجآت العنيفة ، واكتفى من روعتها باقل القليل . والذي يبدو لنا ، ان المترجم تأثر بالاتجاه الميلودرامي الذي كان مسيطراً على تفكير المؤلفين والمترجمين، في هذا العهد ، فآثر ان يقدم للجمهور، الحوادث التي تهزه وتستأثر بلبه وتثير تشوقه الدائم وتطلعه المستمر ، وان يتناسى ما في حوار شكسبير

من روعة وجمال ، وما في تحليلاته النفسية من دقة وعمق ، وما في تفاصيل الحوادث من دلالات وتأثيرات مسرحية . اذ ما جدوى كل ذلك ، اذا كان الجمهور لا يأبه له ، ولا يلقى اليه بالاً ، ولا يهمه ان يستمتع بعبقرية شكسبير في التدرج في رسم الشخصيات وتنميتها اثناء تطور الحوادث ، التي كانت كل منها تلقي عليها ضوءاً جديداً ، حتى تبرز كاملة الملامح واضحة المعالم . وقد غيّر اسماء بعض الشخصيات ، فسمى (ياجو) يعقوب، و (كاسيو) قصي . ولم تسلم مؤامرة ياجو التي افتن في رسمها وحياكتها ، ليوقع بين عطيل وكاسيو ، من شر هذا التصرف . إذ تعجل المترجم النتيجة ، وخشي ان تفلت الحوادث من بين اصابعه ، فحذف الخطوات المنطقية السليمة ، وابتسر النتائج ، حتى احال تلك المأساة الخالدة ، التي صوّر فيها شكسبير الغيرة وأثرها الفتاك احسن تصوير ، الى ميلودراما هزيلة ، تعتمد على الحوادث المثيرة ، والمفاجآت العجيبة ، ولا تأبه لرسم الشخصيات وتصوير دوافعها وانفعالاتها تصويراً دقيقاً صحيحاً . وسنورد فيا يلي بعض الامثلة من حواره، ونعارضها بحوار مسرحية عطيل ، التي ترجمها مطران ، حتى ندرك الفرق بين الترجمتين :

ياجو : ناد اباها .. ايقظه من نومه .. ناوىء ذلك المغربي .. دس السم في هناءته .. اجهر باسمه في الاسواق .. استشط على الفتاة اهلها .. ثم أياً كان المرتع الخصيب الذي يحله ذلك الرجل ، فاقتله بذبابة . ومهما تكن سعادته هي السعادة بحقيقتها ، فأدركه بالوخز والمضايقة ، حتى يمتقع في عينيه لونها الزاهي ولو قليلاً [٣٢] .

وقد اكتفى صاحب الترجمة ، من هذا الكلام الطويل بعبارة موجزة ، تمهد الحركة التي ستتلو ، قال :

يعقوب : عجباً — ولم لم تخبر والدها بذلك ، اما علم بفقدها ، فايقظه من منامه وها هو منزله امامك [٣٣] .

ومثل آخر يزيد هذه الفكرة وضوحاً ، ويكشف لنا عن هذين المنهجين المتباينين في الترجمة :

برابنسيو : صدقتني النبأ ، وان الخطب لجلل . فلم يبق الا تجرّع الصاب
بعد الهوان ، في القليل الباقي من ايامي . قل لي يا رودريجو
اين رأيتها ، ويلها من فتـاة شقية . امع المغربي ؟ من يجرؤ
بعد هذا ان يكون والداً؟ كيف علمت انها هي؟ واحرّ قلباه.
خدعتني من وراء التصور .. ماذا قالت لك ؟ هـاتو مشاعل
أخر. ايقظوا كل اقاربي... هل تزوجا ؟ اتظن انها تزوجا[٣٤].

وقد اكتفى مترجم اوتللو ، من هذه القطعة الحوارية المعبرة – التي تصور حركة الاب النفسية ، وحيرته الشديدة ، امام هرب ابنته مع عطيل المغربي بقوله :

برينت : شر عظيم وفضيحـة عظمى . فرت اللعينة وحطت شرفي وقلت
احترامي. آه يا رودريج كيف العمل . هل رأيتهما بعينيك[٣٥].

وهكذا تمضي الترجمة من اولهـــا الى آخرها ، اقتصـــاراً على الحوادث والمفاجآت، واهمالاً للحوار والتحليل، وهدماً للشخصيات الانسانية، وتشويهاً لها.

اما اسلوب الترجمة ، فهو اقرب الى العامية. وقد اضاف المترجم الى تراث شكسبير بعض الابيات الشعرية السائرة. كما اضاف بعض الاغاني، على الطريقة التي كانت متبعة بين الكتاب والمترجمين آنـــذاك . وذلك لكي يهبط بجو المسرحيـة الى مستوى ذوق الجمهور الساذج ، الذي كان يقصد دور التمثيل ليستمتع بالاغاني او ليلتقط النكات السخيفة ، او ليشارك باحساساته وانفعالاته في الحوادث المثيرة المفزعة ، حوادث الضرب والصراع والقتل .

(٩) عطيل – خليل مطران : (١٩١٢)

بعد تلك الترجمة المزيـلة ، التي استأثرت بالمسرح العربي فترة من الزمن ، ظهرت في الافق ترجمـة مطران ، التي اعدّهـــا ليمثلها جورج ابيض وجوقه الجديد[٣٦] . ولئن حاول مطران ان يرتفع بلغة المسرحية ، الى مستوى بلاغي عظيم ، وان يحافظ على الصور الشعرية والتحليلات النفسية فيها ، إلا انه

لم يستطع ان ينقلها بدقة وامانة ، وهكذا وقع في بعض الاخطاء التي وقع فيها غيره من المترجمين .

ولعل الخطأ البارز في هذه الترجمة، هو تصرف المترجم بالحذف والاختصار في بعض المواضع ، واستغناؤه عن سطور كثيرة ، بل مشاهد تامة ، وهو يعلم ان المؤلف لم يأت بها حشواً او ثرثرة ، بل وضعها لاغراض ادبية معينة ، تدخل في صميم رسم الشخصية او بنـــاء الفصل ، او لحيلة فنية يفرضها تطور المسرحية او نوع المسرح او استعداد الممثلين .

ولعله اعتمد في ترجمته على احدى الطبعات الفرنسية المدرسية ، فتابعها فيما تورطت فيه من حذف وتلخيص وتفسير . ولا نعتبر ذلـك عذراً له على كل حال ، اذ كان عليه ان يدرك، وهو الاديب المثقف، مسؤولية المترجم ، وما تفرضه عليه الترجمة الادبية من شروط وضرورات، من المتحتم عليه ان يراعيها وان يتقيد بها .

وامثلة الحـذف والتصرف كثيرة في الترجمة . فقد حذف عبارة ديدمونة التي مؤداها « انني ارى وجـه عطيل في عقله » [٣٧] ، وحذف قول منتانو ، الذي يتلو قول كاسيو « لقد اوصلوني الى حد النشوة » [٣٨] ، وحذف ايضاً جزءاً كبيراً من هذا المشهد (السطر ٢٨٦ — ٣٢٢) ، وحذف منه ايضـــاً من السطر ٣٥١ الى ٣٦٠ ، ومن السطر ٣٧٤ الى آخر الفصل الثاني .

وكذلك حذف سطوراً وعبارات اخرى كثيرة ، في مواضع شتى من المسرحية ، وهي كما ذكرنا لم توضع عبثاً ، بل وضعت بتفاصيلها واجزائهـــا لتحقق غاية فنية ، رمى اليها المؤلف .

هذا ما فعله مطران ، من حيث المحافظة على النص الاصلي . اما ما زلق به قلمه وتورط فيه من التساهل والتفريط ، في تأدية المعاني التي قصد اليهـــا الشاعر ، فأمثلته كثيرة .

وقد عثرنا على مواضع عدة ، اساء فيهـا المترجم فهم الاصل ، أو قل لم

يدقق في فهمه ، ففوّت على المؤلف قصده ، وعرّى الاصل في تلك المواضع من كل جمال وروعة . مثل ذلك ، ترجمته كلمة (العثمانيون) الى (الاعداء) وكأنه خشي ان يذكر العثمانيين في المواضع التي ورد فيها ذكرهم في المسرحية ، لانهم كانوا ما يزالون اصحاب صولة وسلطان، وكان لهم في نفوس اولي الامر في مصر – حيث ترجمت المسرحية – احترام ورهبة . ومن ذلك ايضاً ترجمته كلمة Consuls ، بالقساوسة[٣٩]، والاصح ان تكون «المستشارين» لانها تعني اعضاء مجلس البندقية . ومن ذلك ايضاً ترجماته الخاطئة للشتائم او حذفه لها في بعض المواضع .

وهنالك تعبير مسرحي اورده شكسبير ، ولم يدرك مطران معنى التورية فيه ، وقد جاء في الاصل كما يلي ، على لسان عطيل :

Were it my cue to fight, I should have known it without a pro - mpter.

وقد ترجمها مطران كما يلي :

« لو رضيت بالقتال ، ما احتجت الى داع يدعوني اليه » [٤٠] .

والترجمة الدقيقة هي :

لو جاء دور الحرب ، ورأيت اشارته ، لما احتجت الى ملقن في معرفة ذلك [٤١] .

وفي حديث ياجو لاميليا، في المشهد الاول من الفصل الثاني، يترجم مطران قوله لها كما يلي :

« كيف لا : كيف لا ؟ وانتن النساء صور حين تكن خارج البيوت ، واجراس حين تكن في الخدور ، وهرر برية في المطابخ » [٤٢] .

وهذا الحديث كما نقله مطران ، لا يؤدي المعنى المقصود ، ولا تفهم منه الصفات التي اراد ياجو ان يدمغ بها النساء . والمؤلف يعني بذلك ما يلي :

« وانتن النساء تظهرن في المجتمع جميلات مبهجات ، وترن اصواتكن رنين الاجراس عندما تستقبلن ضيوفكن . اما في المطبخ ، حيث الخدم ، فانكن

كالقطط الوحشية » [٤٣] .

ثم يمضي يا جو في حديثه ، ويقول عقب ذلك :

« هي الحقيقة او انتسب الى اعداء بلادي » [٤٤] .

والترجمة الدقيقة لهذه العبارة هي :

هي الحقيقة او اكون وثنياً (تركياً) [٤٥] .

* * *

وبعد ، فهذه امثلة من اخطاء مطران في ترجمته لعطيـــل ، وقد تعمدنا ايرادها ، وهي غيض من فيض ، رداً على بعض الذين تناولوا هذه الترجمـات بالنقد والتقدير ، واعتبروها قطعاً رائعة من الترجمة الامينة . وقد ذكر احد الكتاب في هذا الشأن ما يلي :

« ولكنني من مترجمات مطران عن الفرنسية والانجليزية ، استطيع ان ادلي برأي . وهو ان هـذه المترجمات قد و دت على نسق يمـاثل الاصل مماثلة محيرة ، حتى لتكاد تنسى القولة المأثورة : ان الترجمة هي الخيانة .

اقول انها ترجمة تجاوزت الظاهر الى الباطن ، وامتدت الى ابعد من ترجمة المبذول من المعاني ، الى استخراج ما هو شارد بين السطور ، وما هو مستتر خلف العبـــارات ، الى تلبس شخصية الكاتب المترجم عنه ، والاصدار عن احاسيسه ومجاراة روحه وهي تطوف في مجالات المعاني .....

الى ان يقول متحدثاً عن اسلوبه في الترجمة :

« هذا والبيان العربي بين يدي مطران طيع مؤات . كالصلصال بين انامل المثال، يجسد المعاني ويزيد، ويشخص المتخيلات والرؤى فاذا هي كائنات تحمل من روح الكاتب انفاس الحيـــاة . هذا والسياقة تنتظم في ايقاع لطيف غير مجتلب ولا متكلف ، لانه مستمد من ايقاع المعاني في تواردها وتواليها . هذا وللالفاظ جرس ينبيء عن مدلولاتها ، وللالفاظ تخير في ايرادها. فلا يختار منها الا ما يحسن وقعه في السمع ، وما يساوق الايقاع العـــام في موسيقاه ، وما يرتاح اليه الممثل اذ يلقيه فوق المسرح »[٤٧] .

وقد دللنا فيما سبق من حديثنا، على مجانبة مطران للاصل المترجم، وتساهله في نقل المعاني وتجسيم الصور التي ارادها الكاتب. اما ما ذهب اليه الاستاذ زكي طليمات خاصاً باسلوب مطر ن البياني ، فهو قول مردود عليه ، اذ انه كان يتحدث ، فيما ارى ، على مترجم المثالي ، لا على مطران المترجم .

وإلا فما معنى ذلك الاغراق في اختيار الاوابد والشوارد من كلام العرب، واضطراره الى تفسير معانيها في هوامش الكتاب [48] . وهل تقوم الروعة البيانية على ذخيرة الكاتب من الالفاظ المهجورة ، ام على اختيار الفصيح الملائم من الالفاظ ، ونظمه في عبارات متماسكة منسجمة بحيث يؤدي المعنى المطلوب. وهل يكون الاسلوب الملائم لمسرحيات شكسبير هو ذلك الاسلوب المتعثر المعقد المتشابك، الذي يقوم على الصنعة والتكلف، ويعتمد على التفخيم، حيث لا ضرورة للتفخيم . وهل كان شعر شكسبير في مسرحياته كذلك ، او ان عباراته كانت تنساب بسهولة ويسر وموسيقية ، عجز مطران عن تذوقها وتلمسها في تلك الترجمة الفرنسية التي اعتمد عليها .

(١٠) كاريولينس Coriolanus – محمد السباعي : (١٩١٢)

يعتبر محمد السباعي من اشهر المترجمين ، الذين ظهروا في هذه الفترة . وقد ترجم عن الانكليزية عدداً وافراً من الكتب الادبية والاجتماعية [49] وقد اعترف له معاصروه بفضل التفوق في الترجمة ، فقال عنه المنفلوطي :

« هو من كتّاب هذا العصر الممتازين بالبراعة في الترجمة من الانكليزية الى العربية . المعروفين بالتمكن في كلتا اللغتين ... الا انه في ترجمته أميل الى التندر بالغريب وتدوين التراكيب الجزلة، منه الى السلاسة والرقة» [50] .

وقد اعترف له المازني ، وهو من ابرع المترجمين في هذا العصر ، بالحرص على الترجمة الدقيقة السليمة ، فقال :

« واذكر على سبيل التعريف بما كان يتحراه المرحوم السباعي من التدقيق في التزام الاصل المترجَم والمحافظة عليه ، انه وكل اليّ ترجمة فصل من فصول مقالات « لوبان » ، (وكانت مقررة على طلبة البكالوريا) وهو على مـــا

اذكر ، « رؤيا ميرزا » لاديسون . وكنت يومئذ مدرساً للترجمة بالمدرسة الخديوية الثانوية . فتصرفت في فقرة في الفقرات لصعوبتهـــا ، ودفعت اليه بالترجمة ، فلما طبع الكتاب الفيته قد راجعها واصلحها ، فخجلت وكان ذلك درساً لي نفعني بعد ذلك »[٥١] .

وهذه الترجمة المبكرة لكوريولانوس ، خير مصداق على مـا ذهب اليه المنفلوطي والمازني . وتعدّ من الترجمات الادبية الدقيقة في هـذه الفترة . إلا انهـــا لا تخلو من بعض هنات ، لعل المترجم اضطر اليهـا اضطراراً لصعوبةٍ وجدها في الاصل ، او رغبةً في بسط افكار الشاعر ومعـــانيه ، حتى يتيسر للقارىء العربي ، ادراكها وفهم دلالاتها .

وقد تصرف المترجم في نقل الاصل بعض التصرف، فحذف بعض العبارات وقفز عن بعض مقاطع الحوار .

مثل ذلك حذفه كلام احد افراد الشعب (السطر الاول من المشهد الاول من الفصل الاول) .

وحذفه كلام رجل آخر (السطر ١٣ من المشهد السابق) ، وحذف كلام الجمهور (السطر ١١٩ من المشهد الثالث من الفصل الثالث) ، وحذف بعض كلام كوريولانوس (الاسطر ١٢٨ — ١٣٣ من المشهد الثالث من الفصل الثالث ، والاسطر ٧ — ٩ و ٢٥ — ٢٧ و ٢٩ — ٣١ من المشهد الاول من الفصل الرابع) وغير ذلك .

ونراه من ناحية اخرى يورد بعض الابيات الشعرية ، التي توائم المناسبة ، وتلائم الجو الماثل ، على عادة المترجمين والمؤلفين في تلك الفترة[٥٢] .

والى جانب الحذف في بعض المواقف ، والزيادة في مواقف اخرى ، نراه ينثر بعض العبارت الشعرية ، امعاناً في الشرح ، ويبسط بعض المعاني المركزة، كأنه يشعر بان القارىء لا يستطيع ادراك مرامي الشاعر ، بغير هذا التبسيط، ودون ان تقدم له في هذه العبارات الفضفاضة .

وعمل كهذا نعتبره نحن تصرفاً في الاصل وعبثاً به ، ولكن للمترجم عذره في ذلك ، فقد كان عليه ان يساير رغبة القراء وذوقهم في ذلك الوقت ، وان كان في ذلك جور على مثله الادبية .

والحقيقة التي لا مراء فيها ، بعد ذلك ، ان هذه الترجمة ، تعد في مقدمة الترجمات الادبية في هذه الفترة ، من حيث الدقة في النقل ، والمحافظة على الاصل ، ومن حيث الاسلوب الادبي. ولعلها تقف في ذلك على قدم المساواة مع ترجمات خليل مطران ، فلها ما لتلك من روعة البيان وجزالة اللفظ وقوة التعبير ، وان كان مطران قد اباح لنفسه بعض التصرف والعبث بالاصل ، مما لم يجرؤ السباعي على مثله ، ولا على بعض منه .

(١١) يوليوس قيصر – محمد حمدي : (١٩١٢) .

وفي هذا الوقت الذي سادت فيه روح العبث بآثار المسرح العالمي ، وكانت الترجمة فيه تقوم على اساس التلخيص والحذف والتأليف ، لم تحرم العربية بعض الترجمات المتقنة ، التي تدل على حرص وامانة .

فقد بذل محمد حمدي جهداً كبيراً في سبيل التزام الاصل ، ونقله نقلاً دقيقاً ، بقدر ما اسعفته معرفته للغة ، على تفهم روح الكاتب ومعانيه ومراميه ، وبقدر ما اعانه بيانه العربي ، على نقل هذا الفهم ، والتعبير عنه . ولا يؤخذ على هذه الترجمة ، الا ما يؤخذ على مثيلاتها من الترجمات المتقنة ، من توسع في شرح بعض المعاني ، وتفسير بعض المحاورات . ومن اهمال في بعض المواضع ، كان من نتيجته عدم الدقة في الترجمة ، والتصرف فيها . والامثلة على ذلك قليلة ومحدودة ، والعبث فيها لم يبلغ حداً كبيراً من الخطورة . مثل ذلك ترجمته لقول كاشيوس ، حين استطاع ان يقنع بروتوس بالانضمام الى المتآمرين:

« يسرني كثيراً ان اجد لعباراتي هذه الطفيفة الضعيفة وقعاً في نفس بروتاس. وقد اضرم في فؤاده جذوة من نار الحماس اورثنا بصيص الامل»[٥٣].

والترجمة الدقيقة هي :

يسرني ان تكون كلماتي الضعيفة قد اذكت مثل هذه النار عند بروتوس.

ومن ذلك ترجمته للعبارة الاخيرة من قول كاشيوس ، كما يلي :

« ليجعلنا نظهر فعلاً في مظهر النساء العاجزات اللاتي لا حول لهن ولا قوة »[٥٤] وكل هذه العبارة الطويلة هي ترجمة لكلمة Womanish في الاصل.

ومن قبيل عدم الدقة ، تجاهله اسماء آلهة الرومان ، وتغييرها باسم «الله ». وكذلك حذف اسم تمثال « كولوسوس »[٥٥] تجنباً لشرحه وتفسيره وتبيان دلالته التاريخية .

واسلوب المترجم بسيط ، لا صنعة فيه ولا تكلف ، الا انه كان يضيف بعض فواصل السجع ، والامثال السائرة في بعض المواضع ، مما كان ينأى به عن المعنى الاصلي احياناً .

(١٢) يوليوس قيصر – سامي الجريديني : (١٩١٢)

وقد حظيت هذه المسرحية ، بترجمة اخرى ادق واقوى ، هي ترجمة سامي الجريديني ، الذي عني بترجمة بعض مسرحيات شكسبير[٥٦] ، ترجمة ادبية دقيقة . وقد اقدم على هذه الترجمة ، وهو يعي تمام الوعي مهمة المترجم ، ويدرك شروط الترجمة الامينة . وقد عبر عن هذا الوعي في مقدمته للترجمة ، اذ قال :

« لا يعرف صعوبة ترجمة شكسبير الا من يعانيها . ولا يعانيها الا مغرم بشكسبير درس رواياته درساً، ما قرأها قراءة، فلست اظن روايات شكسبير مما يصح تمثيله على المسارح للذة المشاهدة الوقتية والسماع السطحي. بل مما يقرأ لدرس ما هنالك من معنى سامٍ وفكر عميق وخلق مصوّر تصويراً يكاد يلمس باليد – كل ذلك بتعبير بكر يطرق اذن القارىء طرقاً ، قد يكون غير مألوف ، ولكنه مقرون بلذة الجديد غير المعبّد . وهذا ما اظنه السبب في الابطاء بنقل شكسبير الى العربية . واما ما نُقل منه اليها ، فكل ما عرفته – بله عطيل – ما عليه من شكسبير الا اسم الرواية واسماء اشخاصها في مجمل

وقائعها . وما زاد على ذلك فمن عنديات الناقل .... » الى ان يقول :

« ... رواية يوليوس قيصر من احسن ما كتب شكسبير ، وان لم تكن الحسنى. نقلتها الى العربية نقلاً بذلت وسعي في جعله طبق الاصل معنى ومبنى. وقد راجعت اكثر من واحد من شرّاح شكسبير »[٥٧] .

والحقيقة التي لا مراء فيها ، ان هذه الترجمة دقيقة الى حـد بعيد ، حاول المترجم فيها ان يبقي على معاني المؤلف ، وان يخرجهـا في صيغة لفظية دقيقة مركزة ، شأن المؤلف ، متجنباً بالقدر المستطاع ، بسط المعاني وتفسير الاشارات البعيدة واللمحات الخفية ، التي أرادها المؤلف في الاصل .

وترجمة شكسبير ، فيا نرى ، يجب الا تقتصر على شرح المعـاني المبهمة وتفسير المعمّيات ، بل يجب ان تخرج هذه المعاني مركزة ، كما هي ، في حلة لفظية تقارب في ملاءمتها وروعتها ، الحلة الاصلية التي جلاها بها المؤلف .

وبالرغم من بذل الجهد، ومحاولة التزام الاصل ، تطاول المترجم الى بسط بعض المعاني وتفسيرها ، والتصرف فيها . مثل ذلك ما فعله بحديث كاسيوس الى بروتوس ، حين قـال له : « ولا تمد يدك السمحـاء مداً يرقبه صديقك الصدوق »[٥٨]، وفي هذا تفسير للمعنى الاصلي وبسط له. وكذلك فعل بحديث بروتوس الى كاسيوس حين قال له :

« ان كان هنالك ما يعود بالنفع على بلادي فدونك عينيّ ، ضع الموت امام احداهما والشرف امام الاخرى ، فتراني انظر الى الامرين نظراً واحداً واسير في طريقي ، إما الى الموت واما الى الشرف . لتعجل الآلهة بالقضاء علي ان كنت لا احب الشرف اكثر مما اخاف الموت »[٥٩] .

ومثل ذلك ما فعله بحديث كاسكا الى كاسيوس ، حين قال:

« نعم ثلاث مرات ، وقد ردّه ثلاثاً ايضاً لكنه تمهل في الثانية اكثر من الاولى . وفي الثالثة اكثر من الثانية . وكان الذين حوالي يهتفون له المرة بعد الاخرى »[٦٠] . وقد حدث مثل ذلك في عدة مواضع .

والى جانب هذا التوسع في الشرح ، تراه يحذف بعض الكلام ، او يقتصر منه على ما يؤدي المعنى موجزاً ملخصاً ، دون ان يأبه للالفاظ المفـــاضة على المعاني ، وما لها من روعة ادبية ودلالات معنوية . ومثل ذلك مــــا فعله في حديث كاسيوس عن قيصر [٦١] .

وكذلك مزج قطعتين من حديث كاسكا الى بروتوس وكاسيوس، وجعلهما قطعة واحدة . وذلك حين قال : لا افهم ما تقول ولكني اعلم ان قيصر.... الخ [٦٢] . وقد حذف كلام بروتوس ، في آخر المشهد الثـــاني من الفصل الثاني [٦٣] .

وبالرغم من حرص المترجم الشديــــد ، على تحري الدقة في نقل افكار الكاتب ومعانيه، وقع في عدد من الاخطاء، التي كان بعضها نتيجة لسوء الفهم، او للتحويم حول المعنى المقصود ، والتعبير عنه بالفاظ فضفاضة ، يبدو فيها المعنى هزيلاً شاحباً . وقد حدث ذلك في اكثر من موضع ، وهو لا يُستغرب من مترجم عــــاش في عصر غلبت فيه روح اللامبالاة على المترجمين ، فكانوا لا ينظرون الى الاصل المترجم باجلال وتقديس، فيؤلفون وينشئون، ويستنزلون من بنـات خيالهم ، بعض المعاني المزيلة ، التي كانت تظهر كالرقعة في ثوب المسرحية . وقد اشرنا سابقاً الى ان زعيم هذه المدرسة كان نجيب الحداد ، وقد تخرجت على يديه طائفة من التراجمة ، منهم طانيوس عبده ونقولا رزق الله واليـــاس فياض ، وغيرهم ممن كان همهم نقل الحوادث المؤثرة وتصوير الانفعال المستهجنة ، دون الالتفات الى اسلوب الكاتب ، او الى ظلال معانيه او مراميها القصيّة ولمحاتها البعيدة .

وإحقاقاً للحق ، نعترف بأن مترجمنا هذا ، لا ينتسب الى هذه الطائفة البتة، وان كان في بعض آثاره مشابهُ من آثارها ، ولا بد لنا من القول ايضاً بأنه انما وقع فيما وقع فيه ، لضعف في معرفته للغة الانكليزية ، وللغة شكسبير خاصة ، تلك المعرفة التي لا تأتى الا بالممارسة والملازمة والالفة ، وكذلك لعجز في بيانه العربي . وقد اتيح للكاتب ، مع طول الدرس والمران ، ان

يخطو خطوات بعيدة نحو الترجمة الامينة ، الخالصة من الشوائب ، حين ترجم طائفة اخرى من مسرحيات شكسبير ، في زمن متأخر [٦٤] .

هذا ما اردنا التمثل به، مما ترجم من مسرحيات شكسبير في هذه الفترة . وقد اتضح لنـــا من هذه الامثلة ، ان التراجمة في هذا الطور انقسموا الى فئتين ، فئة لا تحترم الاصل ، وتهوي عليه بمعول المسخ والتشويه ، دون احترام لمستنزلات الالهام . وفئة أخرى حاولت ان تحترم الاصل وبذلت جهداً مشكوراً في سبيل الترجمة الامينة الدقيقة ، الا ان وسائلها — ومنها معرفة اللغة والمقدرة البيانية — ، او ذوق الجمهور، حالت بينها وبين ما كانت ترجوه وتعمل له .

ب . برنارد شو

والكاتب الثاني ، الذي رأينا ان نمثل بما ترجم له ، على مستوى الترجمة من اللغة الانكليزية في هذه الفترة ، هو برنارد شو . ومما يدعو الى الاعجاب حقاً ، ان الكاتب العربي ، تنبه الى مكانة شو ، ومنزلته الادبية الرفيعة في هذا الوقت المبكر ، ورأى ان يترجم احدى مسرحياته الى اللغة العربية .

قيصر وكليوباترا – ابراهيم رمزي : (١٩١٤) .

كان ابراهيم رمزي في طليعة الذين عملوا للمسرح ، فقد الف اولى مسرحياته « المعتمد بن عباد » سنة ١٨٩٣ ، واتبعها بسلسلة طويلة من المسرحيات المؤلفة والمترجمة .

وقد كان رمزي متمكناً من اللغة الانكليزية ، اذ انه سافر الى لندن سنة ١٩٠٧ لدراسة الطب . واتيح له اثناء اقامته فيها ، الاطلاع على آثار اعلام الادب الانكليزي . واثناء وجوده في لندن سنة ١٩٠٨ ، صدرت مسرحية « قيصر وكليوباترا » ، وقرأها واعجب بما فيها من براعة في الحوار ، وسخرية مبطنة تدور حول حياة الانكليز ، واحتلالهم لمصر ، فرأى ان يترجمها ويقدمها لصديقه جورج ابيض [٦٥] ، ليخرجها بوسائله الفنية الحديثة ، على مسرحه الذي كان اقوى مسرح عرفته مصر حتى ذلك الحين .

والحقيقة ان هذه الترجمة تعكس اكثر الصفات التي ذكرنا . وتدل على براعة في الترجمة من الانكليزية ، الى لغة عربية فصيحة جميلة مصورة ، لا يشعر القارىء معها انه يقرأ أثراً منقولاً من لغة اخرى .

الا أنـه بالرغم من معرفته للغة الانكليزية ، وقدرتـه على التصرف باللغة العربية ، وادراكه لمسؤوليات المترجم ، وقع في مثل ما وقع فيه سواه من المترجين ، فتصرف في بعض العبارات ، وأباح لنفسه حذف بعض المواقف ، وتلخيص البعض الآخر . مثل ذلك حذفه كلام بلزانور في الفصل الاول (٦٦) وحذفه جزءاً من كلام الضابط الفارسي (٦٧) ، وكذلك حذف قول قيصر لكليوباترا :

« لن اغادر هذا المكان ، الا اذا اصبحت ملكة » (٦٨) .

وكذلك حذف جزءاً كبيراً من حديث المائدة ، الذي دار بين قيصر وكليوباترا وابلودورس وروفيو (٦٩) .

هذه امثلة مما حذفه المترجم تفاريق ، هنا وهناك . الا انه عبث بالمسرحية عبثاً كبيراً ، حين حذف الفصل الثالث بأكمله ، وهو الفصل الذي دخل فيه أبلودورس الصقلي ، ونقل فيه كليوباترا في قارب الى قيصر ، حين كان هذا في المنارة ، يرقب استعدادات المصريين للهجوم عليه . وقد يكون له عذر في في هذا الحذف ، اذ ان المسرح المصري ، بامكانياته الآلية المزيلة آنذاك ، لم يكن مستعداً لاخراج هذا الفصل ، وفيه ما فيه من الصعوبات الآلية .

ومن ناحية اخرى ، كان المترجم يضيف بعض الكلام ، ليوضح غرض المؤلف ، او ليفسر اشاراته ويبسط افكاره. مثل ذلك ما اضافه الى كلام بل افريس ، حين كان يتحدث عن الموت المحقق الذي ينتظرهم جميعاً (٧٠) .

وقد اضاف المترجم الى حديثه ما يلي :

« لا يشفع عندئذٍ ضعف المرأة ولا براءة الرضيع » .

ومن قبيل الزيادة بقصد الشرح ايضاً، ترجمته لحديث بوثنيوس الذي وجهه الى قيصر حين قال له :

« الزم جانب الامانة يا قيصر . اذا كان المال هو كل غرضك من تزوج هذه من ذلك ، وذلك من تلك ، فخذه واذكر عهد رومة لنا ، واتركنا ندبر امر بلادنا بأنفسنا » (٧٢) .

وكذلك اضاف الى كليوباترا في حديثها الى قيصر ما يلي [٧٣] :

« ان حياتي مستمدة منك ، بك ارى وابصر ، وفي ظلك اروح واغدو »

وفي جانب هذا العبث بالاصل ، بالحذف حيناً ، وبالاضافة احياناً ، نرى ان المؤلف خانته كياسته وحذقه ، في ترجمة بعض الالفاظ والعبارات . مثال ذلك وضعه كلمتي « الضبّ والحرباء » بدلاً من الكلاب ، في حديث بلزانور[٧٤] وترجمته « حاملي الاسماك » الى « صائدي الاسماك » [٧٥] .

ومن هذا القبيل ترجمته لطرف من حديث فتاتيتا عن كليوباترا ، وهو قولها :

« وهي لا تكتم نفسها شيئاً بل تسر كل ما لديها الى الهرر المقدسة ، وفي يوم ميلادها تضحي بواحدة منها لابي الهول ، وتزينه بالخشخاش » [٧٦] .

والترجمة الدقيقة هي :

«كل ما تريد ان يعرفه (ابو الهول) ، تهمس به في آذان القطط المقدسة. وفي ذكرى ميلادها تقدم له الضحايا وتزينه بزهور الخشخاش . »

ومن هذا القبيل ايضـــاً ترجمته لحديث قيصر الى ابي الهول . فقد ترجم ذلك الحديث المؤثر الجميل ، الى قصيدة جميلة [٧٧] . الا ان تقيده بمقتضيات الشعر من وزن وقافية وتركيز ، جعله يتجاوز الكثير من المعاني الاصلية ، ويجور في بعضها الآخر . ولا ندري لمـاذا جَشَّم نفسه مشاق ترجمة النثر الى الشعر وركب هذا المركب الصعب الجموح .

وبعد ، فعلى الرغم مما نبهنا اليه ، من مغامز هذه الترجمة ، ما نزال نعتبرها في مقدمة الترجمات التي ظهرت في هذه الفترة ، امـــانة في النقل وروعة في البيان ، يشعر معهما القارئ ، بأنه امام أثر أدبي جميل ، لم تفقده الترجمة الا القليل من جلاله وعذوبته ، اللذين كانا له في الاصل .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) منهـا ترجمة ابراهيم زكي بك لقصص شكسبير التي وضعها شارلس وماري لام (حوالي ١٨٩٨) . وكذلك « على مسرح التمثيل » لاسماعيل عبد المنعم (١٩١٣) ، وقد لخص فيه : كوريولانوس وروميو وجوليت ويوليوس قيصر وماكبث وهملت وعطيل والملك لير .

(٢) ترجم هذه المسرحية ايضاً نقولا رزق الله، ولم نعثر على هذه الترجمة. ووضعها امين عطاالله في قالب هزلي لفرقة الشيخ سلامة حجازي ومثلتها ليلة ٢٨ من مايو ١٩٠٦، فحازت اقبالا عظيماً .

(٣) المسرحية الاخرى هي مسرحية « مكبث » .

(٤) راجع ص : ٢٤، ٤٤، ٤٨، ٥٤، ٦٥، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٩، ٩١، ١٠١ .

(٥) مقدمة المسرحية ص ٢ .

(٦) ص ١٢ ، ١٣ .

(٧) الشعر كثير في المسرحية ، وتجده في الصفحات : ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ وفي مواضع اخرى .

(٨) ص ١٥ .

(٩) هذا الكلام منسوب الى رئيسة الساحرات ، مع انه في الاصل تقوله الساحرات جميعاً . وهو في الاصل مختصر جداً لا يتعدى السطرين (ص ٦٢ من الترجمة و ٩٩ من الاصل) .

(١٠) الترجمة : ص ١٨ ، ١٩ .

(١١) ترجمة مطران ص ١٨ ، ١٩ . وقد عارضناها على الاصل . لنتأكد من دقتها في هذا الموضع .

(١٢) عارض ذلك بالاصل – المشهد الاول من الفصل الثاني : ص ٤٣ ، ٤٤ .

(١٣) راجع الاصل – المشهد الثاني من الفصل الثاني : ص ٥٠ – ٥١ .

(١٤) المشهد الثالث من الفصل الاول من الاصل : ص ١٥ – ١٦ .

(١٥) راجع الاصل ص ١٢٠ .

(١٦) يقال ان حافظ ابراهيم نقل هذه المسرحية شعراً ، ولكنها لم تنشر على الناس . ونجد في ديوانه ترجمة قطعة منها هي « قصيدة الخنجر » .

(١٧) ص ٢ من الترجمة و١٨٧ من الاصل .

(١٨) ص ١٨ .
(١٩) ص ٢٨ .
(٢٠) تجد هذه الاغاني في الصفحات : ٣ ، ٤ ، ١٦ ، ٢٦ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ .

(٢١) ذكر الدكتور فؤاد رشيد بهذه المناسبة ما يلي :

« كان الشيخ سلامه حجازي عميد التمثيل في اول هذا القرن . وكان الغنــاء عماد المسرحية ، ولكن النقاد والكتاب طالبوه بالرواية الدرام الخالية من العنصر الغنائي . فلبى الشيخ سلامه الدعوة، وعهد الى المرحوم طانيوس عبده بتعريب رواية « هملت » ومثلها الشيخ سلامه دون ان يغني فيها ، وضج جمهور الشيخ سلامه وثاروا . حتى ذهب المثل المعروف ، « عايزين هملت ، لسّه فصل » .. اذ كان الجمهور يهتف بذلك عندمـــا تنتهي الرواية ، ويأبى ان يغادر المسرح دون ان يستمع لصوت الشيخ سلامه . فاضطر الى ايقاف تمثيل الرواية ، وبحث الشيخ سلامه عن المعرب فلم يجده ، فلجأ الى شوقي وشرح له الامر وما فيه ، وقبل شوقي المهمة مبتهجاً » .

(مجلة الكواكب – العدد ٦٥ في ٢٨ من اكتوبر ١٩٥٢)

(٢٢) تجدها في الصفحات : ٤٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١١١ ، ١١٧ ، ١٣٤ .
(٢٣) تجد امثلة على ذلك في الصفحات : ٢٥ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٩ ، ٨٠ وغير ذلك .

(٢٤) ص ١٣٤ من الترجمة و ٢٩٨ من الاصل .
(٢٥) راجع في ذلك ما ذكرناه في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ٢٥ .
(٢٦) المسرحية ص ١١٠ .
(٢٧) محمد مندور – هملت : « نماذج بشرية » ص ٣٦ – ٤٩ .
(٢٨) Williamson - Readings on the character of Hamlet — p. 23 - 24

(٢٩) راجع الهامش رقم ٢١ .

(٣٠) من الترجمات الدقيقة لهذه المسرحية في لغتنا ، ترجمة سامي الجريديني . ولا بد لنا هنا ، من ان نعدّل فكرة علقت بالاذهان ، فحواها ان ترجمات مطران لمسرحيات شكسبير هي ترجمات امينة دقيقة . اذ الحقيقة ان مطران ، اباح لنفسه ان يتصرف في الاصل تصرفاً كبيراً ، بالحذف تارة وبالتلخيص تارة اخرى . هذا زيادة على انه اخطأ في فهم الاصل في مواضع عدة .

(٣١) جـــاء في القسم الاول من هذا الكتاب ، ان هنالك ترجمات اخرى لهذه المسرحية بقلم جورج ميرزا وامين الحداد ونجيب الحداد ، ولكننا لم نعثر عليها .

(٣٢) مسرحية عطيل ترجمة مطران – ص ١٥. والمشهد الاول من الفصل الاول من الاصل الانكليزي (الاسطر ٦٧ – ٧٣) .
(٣٣) ص ٤ .

(٣٤) ص ٢١ من ترجمة مطران ، والمشهد الاول من الفصل الاول من الاصل الانكليزي (الاسطر ١٦١ – ١٦٨) .

(٣٥) « اوتللو او حيل الرجال » .

(٣٦) مثلت هذه المسرحية في الاوبرا الخديوية لاول مرة في ٣٠ من مارس ١٩١٢ ، تحت رعاية الخديو عباس حلمي .

(٣٧) السطر ٢٥٣ من المشهد الثالث من الفصل الاول (الاصل الانكليزي ص ٤٧ والترجمة ص ٤٤) .

(٣٨) السطر ٦٨ من المشهد الثالث من الفصل الثاني (ص ٩٧ من الاصل و ٧٧ من الترجمة) .

(٣٩) ص ١٢ من الترجمة و ٦ من الاصل .

(٤٠) ص ٢٧ من الاصل و ص ٢٨ من الترجمة .

(٤١) لعب المؤلف على كلمتي Cue و Prompter وهما اصطلاحان مسرحيان .

(٤٢) الترجمة ص ٥٩ .

(٤٣) الاصل ص ٦٣ .

(٤٤) الترجمة ص ٦٠ .

(٤٥) الاصل ص ٧٣ .

(٤٦) لاحظنا مثل هذه الاخطاء ، وكثيراً غيرها في المسرحيات الاخرى التي ترجمها عن شكسبير كهملت ومكبث وتاجر البندقية. وقد بلغت به الجرأة في هملت ان قدم بعض المشاهد وأخر البعض الآخر ، وحذف واضاف ، كما شاء له هواه .

(٤٧) زكي طليمات – الكتاب الذهبي لمهرجان خليل مطران بك : ص ٦٣ – ٦٤ .

(٤٨) فعل المترجم ذلك في مواضع كثيرة من الترجمة . راجع ص : ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٤ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٢٩ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ، ١٥٠ وغيرها .

(٤٩) نذكر من هذه الكتب : « الابطـــال » لكارليل و « بلاغة الانكليز » للوبان ، و « التربية » و « رسائل النادي » و « مقالة ماكولي » لسبنسر. و « قصة المدينتين » لدكنز و « ذات الثوب الابيض » لكولنز وقصيدة « تشايلد هارولد » لبيرون و « رباعيات الخيام » عن فتزجرالد.

(٥٠) مختارات المنفلوطي

(٥١) ابراهيم عبد القادر المازني – مقدمة « الصور » للسباعي ص ٤ .

(٥٢) تجد امثلة على ذلك في الصفحات : ٧٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٦٧ .

(٥٣) ص ١٥ من الترجمة و ص ٩ من الاصل

(٥٤) « ٢٨ » « « « ١٦ « « .

(٥٥) « ١٣ « « « ٨ « « .

(٥٦) ترجم سامي الجريديني لشكسبير ايضاً ، هاملت ، والملك لير ، وهنري الخامس .

(٥٧) مقدمة المسرحية .

(٥٨) ص ٥ من الاصل و ص ١٣ من الترجمة .

(٥٩) « ٦ » » » ١٤ » » .

(٦٠) « ١٠ » » » ١٨ » » .

(٦١) « ٧ » » » ١٥ » » .

(٦٢) « ١١ » » » ١٩ » » .

(٦٣) « ٢٥ » » » ٣٨ » » .

(٦٤) مثل القرداحي هذه المسرحية سنة ١٨٩٥ ، بترجمة اخرى لم نعثر عليها .

(٦٥) اعتمدنا هنا على حديث شخصي دار بيننـــا وبين المرحوم الاستاذ ابراهيم رمزي ، في مقابلة شخصية ، في يناير ١٩٤٩ . ولمعرفة اثر ابراهيم رمزي في المسرح المصري ، راجع «حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور ص ٨٥ – ٩٣ .

(٦٦) ص ٤ من الترجمة و ص ٩٢ من الاصل .

(٦٧) « ١٣ » » » ٩٨ » » .

(٦٨) « ٤٩ » » » ١٢٣ » » .

(٦٩) « ٩٢ » » » ١٧٨ – ١٨٠ من الاصل .

(٧٠) « ٦ » » » ٩٤ من الاصل .

(٧١) « ٤٨ » » » ١٢٢ » » .

(٧٢) « ٧٠ » » » ١٣٨ » » .

(٧٣) « ١٢ » » » ٩٨ » » .

(٧٤) « ١٥ » » » ١٠٠ » » .

(٧٥) « ١٧ » » » ١٠١ » » .

(٧٦) « » » » » » » » .

(٧٧) « ١٩ - ٢٠ من الترجمة .

الفصل الثالث

التعريب

(١) الطبيب المغصوب : موليير — تعريب نجيب الحداد .

عرب الحداد مسرحية موليير الشهيرة «الطبيب رغم انفه» بحيث أطلق على اشخاصها اسماء عربية ، وجعل حوادثها تدور في بيئة عصرية عربية . غير انه لم يدخل ايّ تعديل على الحوار ، ولذا خرج الحوار المولييري ، بصفاته الاساسية وهو يدور على السنة شخصيات عربية ، تتحرك في جو عربي ، مع الاحتفاظ بكافة مقومات الاضحاك ، التي يزخر بها هذا الحوار .

ولم يحرّف الحداد شيئاً من التنسيق الخارجي او الداخلي للمسرحية بل أمعن في تفهم الحركة المولييرية ، في البناء المسرحي ، وحافظ عليها بأمانة ودقة . ولنضرب على ذلك مثلاً ، هذا المشهد كما جاء عند المعرب ، وفي الأصل :

سليم : نهارك سعيد يا سيدي .
عبد الله: نهارك مبارك (على حدة) ، خير ان شاء الله .
سليم :.أليسَ اسم حضرتك عبد الله ؟
عبد الله: لماذا ؟
سليم : انا اسألك فقط ، اذا كان اسمك عبد الله .
عبدالله: اذا كانت بشارة خير فأنا عبدالله. واذا كان بالعكس فلست انا[١].

واليك المشهد نفسه ، كما ورد عند موليير :

فـالير : سيدي ..... أليسَ انت سغاناريل ؟
سغاناريل: ماذا تعني ؟
فـاليو : اسألك أأنت سغاناريل ؟
سغاناريل: نعم ولا بحسب ما تريدان مني [٢] .

وهكذا نجـد تبايناً في حرفية الترجمة . ولكن هذا التباين لا ينأى عن الروح المولييري ؛ بل ان المعرب ، يمعن في تفهمه على نحو جدير بالاعجاب .

فعبارة نعم ولا التي يقولها سغاناريل، يفسرها عبدالله بان لكل من اللفظتين مقاماً ومناسبة . فاذا كان في الامر بشرى فالجواب نعم . والا فالجواب لا .

ولو اخذنا هذا المشهد الشهير من مسرحية موليير :

لوكاس : كل هذا لا يفيدك ، فنحن نعرف ما نعرف .
سغاناريل : ماذا تعرف ؟ ماذا تريد ان تقول ، ومن تظنني ؟
فاليو : نعرف من انت ، فانت طبيب كبير .
سغاناريل : طبيب انت وحدك ... انا لست طبيباً ، ولم اكن طبيباً في حياتي [٣] .

ثم نظرنا الى الصورة التي ورد عليها في تعريب الحداد :

ابراهيم : كل هذه الاقوال لا تفيدك شيئاً ، فنحن نعرف ما نعرف .
عبدالله : تعرف ما تعرف ، ما شاء الله ! من تحسبني حضرتك ؟
سليم : نحسبك كما انت طبيب كبير .
عبدالله : انت طبيب ، وابوك طبيب ، وكل اهلك طبيب [٤] .

لأدركنا على الفور ، مدى استيعاب الحداد لمقومـــات الاضحاك في فن موليير . فهذا الفارق الدقيق ، الذي لم يدركه المترجمون الذين تناولوا هذه المسرحية ، والذي يختلف بين انكار سغـاناريل انه طبيب ، انكاراً عادياً ، وبين اعتباره هذه الصفة تهمة ، ينبغي ردها على قائلها على الفور ، هو نكتة

معنوية تتصل اوثق الاتصال بحياة موليير ، وحملته الدائمة على الاطباء ، التي نشاهدها في اكثر مسرحياته . وقد استطاع الحداد ان يدرك هذا الموقف المضحك ، وان يوضحه في صورة جلية قوية ، في تعريبه .

وقد سارت الملهاة بعد ذلك ، على هذا النحو من حيث التزام النص الموليري في معناه وفي الكثير من مبناه ، وعلى توخي الدقة في تنسيق المسرحية. ومن هنا يمكن القول بان المعرب ، لم ينجح في تعريبه ، وان غيّر اسماء الشخصيات ، بل ظل الروح الفرنسي، والمضحك الموليري يسيطران على الملهاة سيطرة تامة . ويكفي ان نرى عبدالله (سغاناريل) ، يعجب بصدور المربية ، فيهجم عليها يريد تجميشها ، حتى نحكم على المسرحية بانها ما تزال تتحرك في جوها الفرنسي ، وعلى المسرح الفرنسي الشعبي بالذات .

(٢) الطبيب المغصوب – تعريب اسكندر صيقلي .

وعرّب اسكندر صيقلي هذه الملهاة ، على نحو يخالف الطريقة التي اتبعها الحداد . فقد تصرف في الشخصيات من حيث عددها واسماؤها ، كما تصرف في الحوار الفرنسي ، فاختصره في بعض المواضع ، والهب في شرحه في البعض الآخر . كل ذلك بلغة تختلف بين الفصحى المبسطة ، واللغتين الدارجتين في مصر ولبنان .

وقد ذكر في مقدمة هذه المسرحية ما يلي :

« يرى مُطالِع هذه الرواية اننا لم نراع القواعد النحوية في اغلب المواقف حيث ان الادوار الهزلية ، لا تنال تمام الاستحسان عند الجمهور ، الا اذا كانت طبيعية . ولذلك نرجو غضّ النظر عن هذا القصور المقصود » (٥)

والواقع ان المشكلة في المسرحية لم تكن مقصورة على مراعاة القواعد النحوية او عدمه ، بل هي التأرجح بين اللهجة العامية واللغة العربية الفصحى . ولنأخذ المثل الآتي ، لتوضيح ما ذهبنا اليه :

سعدى : وما كفاك هذا ، حتى بعت اثاث البيت ، وتخت الخشب الذي انام عليه .

فارس : انا بعته مخصوص ، حتى اعودك على نومة الارض يا حمارة .
سعدى : داهية تشيلك ، انت خليت في البيت غير الحصير .
فارس : يجب ان تفرحي يا مجنونـة ، حيث لم يعد علينـــا خوف من اللصوص . وعـلاوة على ذلك فنحن اذا اراد الله واحببنا ان ننقل الى بيت جديد فـلا نحتاج الى شيالين وحمالين وكركبة ووجع راس ، بل نكون خفاف نضاف .
سعدى : وزيادة على هـذا الخلط ، اجدك ليل نهار سكران سكرات انكليزية .
فارس : انت تظني اني اسكر عن جهـل وقلة عقل ، لا لا يا غبية ، انا اسكر مخصوص كل يوم حتى ابقى خالي الهم والغم . (٦)

ولقد جاء هذا الموقف في الاصل ، على النحو التالي :

مرتين : يبيع كل ما في البيت قطعة قطعة .
سغاناريل : هذا يُسمى الحياة من نتاج البيت .
مرتين : وقد نزع عني حتى سريري .
سغاناريل : ايوه فستنهضين ابكر من العادة .
مرتين : على رجل مثلك لم يترك متعة في البيت .
سغاناريل : ايوه ، فلن تتعبي من الآن فصاعداً .
مرتين : على سكير ، يصرف يومه في اللعب والشرب .
سغاناريل : وماذا تريدين ان افعل لاطرد عني الضجر ؟ (٧)

ولسنا في حاجة ، بعد ذلك ، الى ان نتحدث عن مجـافاة تعريب صيقلي للاصل الفرنسي ، وخروجه بهذا التعريب ، عن حدود هذا الاصل ، بل انه اضاف من عنده بعض المواقف المضحكة ، التي تلائم البيئة العربية العصرية التي نقل اليها المسرحية . كما اضاف بعض الشتائم والالفـــاظ العامية الشائعة ، في مواقف العتاب والجدل امعاناً في التعريب .

ولم يحافظ صيقلي على التنسيق الخارجي والداخلي للملهاة الموليبرية ، في كل

الفصول . فهو وان احتفظ به في الفصـــل الاول ، لم يحتفظ به في الفصول الاخرى . فنراه في الفصل الثاني ، يغيّر من الاطارين الخارجي والداخلي عند موليير ، ويقدم لنا سعيداً (وهو لياندر عند موليير) ، قبل موعد ظهوره في مسرحية موليير ، بفصل كامل . ونرى سعيداً في المشهدين الاول والثاني من هذا الفصل ، يحاور خليـلًا ، (جيرونت) ، حواراً طويلًا ، نعرف من خلاله انه يحب ابنة خليل ، ولكن اباها يمتنع عن تزويجها له لفقره . ونحن نجد هذا عند موليير ، ولكننا ندركه من خلال حوار بين جيرونت وجاكلين المربية .

وقد سار المعرب ، على هدى التقليد المسرحي العربي . فـــأدخل بعض المواقف الغنائية ، التي لم تكن موجودة في الاصل ، مراعـاة لذوق الجمهور . ففي نهاية الفصل الثاني ، عندما يعد فارس — وقد اصبح الطبيب المغصوب — سعيداً بأنه سينهي له موضـــوع الزواج ، نرى سعيداً يغني ادواراً تعبر عن غبطته وسروره . وهذه الادوار لا وجود لها في الاصل مطلقاً .

وفي نهاية الفصل الاخير ، يختتم المعرب المسرحية بنشيد يمدح فيه السلطان عبد الحميد ، والخديو عباس « مولانا الهمام » و « رجال دولته الفخام » على نحو لا يتصل بالاصل الموليري طبعاً . وهذه عادة كانت شائعة في المسرحيات العربية ، اذ كان اكثر الكتّاب يفتتحون مسرحياتهم او ينهونها بنشيد يمدحون فيه السلطان والخديو ورجال الدولة .

وثمة مغمز نأخذه على المعرب، وهو انه لم يغير شيئاً من طبائع الشخصيات الفرنسية . الطبيب يتشدق بحديث يشبه اللغة اللاتينية ، فيعجب به الحاضرون. والفتى العاشق يلجـــأ الى اسلوب العاشق الموليري ، في التوسل والتنكر ، والمربية تختلط بالرجال من ابطـال المسرحية تناقشهم وتجادلهم وتحادثهم..... الخ . كل ذلك نأى بالمسرحية عن الجو العربي الصحيح الى حد كبير .

(٣) حمدان — تعريب نجيب الحداد .

عرب نجيب الحداد مسرحيته هذه ، عن مأساة هرناني (Hernani) للشاعر

الفرنسي الرومانتيكي الكبير فكتور هيجو . وقد اتخذ لها الشاعر الفرنسي ، بيئة اسبانية ، واجرى حوادثها في جو اسباني .

وكذلك فعل نجيب الحداد ، اذ انه اختـــار لمسرحيته المعربة ، جواً اندلسياً ، واخذ بيئتها التاريخية ، من تاريخ العرب في الاندلس، وغير الاسماء الاسبانية ، الى اسماء عربية . فدون كارلوس ، الملك الاسباني في هرناني ، هو عبد الرحمن ملك الاندلس وخليفة المغرب . ودون روي غوميز دي سيلفا ، هو الامير نصر الدولة . وهرناني هو حمدان ، ودونيا سول هي الاميرة شمس (وهذا الاسم يكاد يكون ترجمة حرفية للاصل الاسباني) .

وقد حافظ المعرب على التنسيق الخارجي للمشاهد والفصول . وكيّف التنسيق الداخلي لها ، بحيث يتلاءم مع البيئة العربية التاريخية . الا انه اضطر الى حذف بعض الاسماء والاشارات التـاريخية ، كاسماء بعض الملوك والامراء والقديسين ، لانه لم يستطع تعريبها تعريباً اميناً يحتفظ لها فيه بملابسات تاريخية مشابهة لما جاء في الاصل . وكذلك حذف الالقاب المختلفة ، التي كانت شائعة في الامبراطوريات المسيحية في اوروبا ، واستعاض عنها جميعاً بلقب امير .

وقد اضطر في تعريبه ، الى تغيير بعض الاسماء والاشارات والعـــادات التاريخية ، لتناسب البيئة العربية . فجعل حمدان (هرناني) يدخل ، الى قصر الاميرة شمس (دونيا سول) ، وهو يتلفع بعباءة ، ويرتدي الكوفية والعقال ، بدلاً من ملابس ارغون الجبلية. واستبدل الانبياء بالقديسين والحج بنذر سيدة بيلار، وابا لهب بيهوذا. واضطر الى ان يضع شكك السلاح ، بدلاً من صور الاجداد ، التي كان يشير اليها الامير نصر الدولة (دون روي غوميز) ، في مجال فخره باجداده ، عندما تحداه الملك .

وهذا التغيير الذي اجراه على الاصل ، يحمد له ، ويدل على فهم لاصول التعريب ، وعلى ادراك للجوّين التاريخيين ، اللذين دارت المسرحيتان فيهما .

وقد اوقعته الترجمة الحرفية لكلمة (Oncle) الفرنسية ، في خطأ اساسي ، كان باستطاعته ان يتلافاه ، دون ان يخل بالاصل الفرنسي . وهذه الترجمة ،

جملته يذكر ان الامير نصر الدولة ، خطب الاميرة شمس هو خالها ، وهو ما لا يبيحه الشرع الاسلامي بوجه من الوجوه .

ومن قبيل خطئه في نقل الجو التاريخي ، جمعه الامراء المسلمين حول قبور الخلفاء ، لينتخبوا الخليفة الجديد ، وهذه العادة لم تكن شائعة عند العرب ، كما كانت شائعة في الامبراطوريات المسيحية ، فالخلافة عندهم كانت وراثية . ثم ان المسلمين لم يكونوا يقدسون القبور ، ويحجون اليها . وقد احتفظ ، تباعاً لذلك ، بالمشهد الذي وقف فيه دون كارلوس على قبر شارلمان ، يناجيه ويستوحيه . فجعل حمدان، يقف على قبر عبد الرحمن الناصر، ويحدثه بالحديث الذي جاء في الاصل الفرنسي .

ونحن ، بعد هذا كله ، نعترف بان الحداد كان بارعاً في تعريب هذه المأساة المعقدة ، ونقلها الى جو عربي تاريخي مشابه . وفي هذا من الصعوبة ما فيه . الا انه تورط في تعديل اساسي خطير ، ادخله على نهاية المأساة فجعلها تنقلب من مأساة رومانتيكية ، الى مأساة مفرحة [٨] ، ذات نهاية سعيدة . ذلك ان « هرناني » تنتهي بموت البطل ، منتحراً بالسم ، وفاء بوعد قطعه لعم دونيا سول ، ويلي ذلك موت دونيا سول ، ثم موت دون روي غوميز دي سيلفا .

اما نجيب الحداد ، فقد شاء ان ينقذ (حمدان) من الموت ، وان يحله من وعده لنصر الدولة ، ثم يزوجه بالاميرة شمس . وقد ادخل عنصراً غريباً على المأساة الاصلية ، وهو تدخّل الملك عبد الرحمن في اللحظة المناسبة .

وبالاضافة الى ما نجده بين هاتين النهايتين ، من خلاف بيّن ، نرى انه لا بد من الاشارة الى الضعف الذي اعتور بناء المسرحية عند الحداد . فالمشكلة لا تنحصر في ايجاد نهاية دامية او سعيدة للمأساة . بل في جعل هذه النهاية ، منطقية مع تطور الحوادث التي سبقتها ، بحيث تبدو امراً حتمياً ، لا مفر منه ونتيجة طبيعية لما سبق من الاحداث .

وقد جاء تدخل الملك في نهاية الفصل الخامس ، وهو الفصل الاخير من

المأساة ، تكراراً لتدخله في نهاية الفصل الرابع ، عندما عفـــا عن هرناني (حمدان) ، وتجاوز عن اساءته ورضي له بدونيا سول (شمس) عروساً. اما ما حدث في آخر الفصل الخامس عند هيجو ، فهو متكامل مع شخصية هرناني ، الفـارس الشهم ، الذي يفي بوعد قطعه على نفسه ، ولو كان في ذلك موته وفراقه لحبيبته التي بذل مـا بذل في سبيل الحصول عليها . وهذا التكامل لم تشبه شائبة في مسرحية « حمدان » . فقد اصر حمدان على الموت ، ما دام قد قطع على نفسه عهداً بذلك للامير نصر الدولة . ولكن الملك تدخل لانقاذه . ولعل الذوق الشعبي العربي ، هو الذي فرض على المعرب هذه النهاية ، فان الحرص على وضع النهاية السعيدة للمأساة ، ضرورة حتمتهـا البيئة المسرحية ، التي عرّب لها الحداد هذه المأساة. فقد كان اصحاب الفرق وما زالوا، يعرضون عن المسرحية ذات النهاية المحزنة، وذلك لادراكهم ان احاسيس جمهور المسرح العربي القاصرة ، كانت تتطلب دائماً ان تقفل الدائرة التي رسمها المؤلف بحادث سعيد . اما استمرار المأساة ، وترك المسرحية دون نهاية تقريبـاً ، وسقوط البطل تحت وطأة المصير المحتوم ، فامور كانت مجافية للذوق المسرحي العربي، في زمن الحداد ، ولعلها ما تزال كذلك حتى اليوم .

وقد عرّب الحداد شعر هيجو الرائع، الى نثر عربي بسيط . وترجم بعض المواقف العاطفية ، الى قصائد طويلة[٩] .

(٤) ثارات العرب – نجيب الحداد .

وعمد نجيب الحداد ، الى مسرحية رومانتيكية اخرى لهيجو وعرّبهـا ، وهي (Les Burgraves) . ولعله رغب في هذه المآسي الرومانتيكية ، لانها تتجاوب مع المثل الشعبية العربية ، وتلتقي مع القصص الشعبي العربي ، في الاعمال البطولية الخارقة ، والمواقف الغرامية العنيفه ، وما يحيط بها من شعر حماسي ، ومواقف خطابية رائعة مؤثرة .

وقد التزم فيها الاسلوب الذي التزمه في تعريب « حمدان » ، من ايجـاد بيئة عربية ، تدور فيها الحوادث ، وتتفاعل الشخصيات. وقد وفق الحداد الى

ايجاد هذه البيئة ، اذ ان الحوادث في الاصل الفرنسي ، تقع في مجتمع شبه قبلي ، وهو مجتمع القبائل الجرمانية في اوروبا . وبين هذا المجتمع ، والمجتمع العربي القبلي شبه لا يخفى .

واذا امعنا النظر في الحوار العربي، نجده مشابهاً تمام المشابهة للحوار الفرنسي الذي جاء في الاصل . على ان المسرحية العربية ، لم تستطع ان تستوعب ما يدور على السنة الشخصيات، من اشارات الى احداث واقاصيص جرمانية . لذلك فاننا نجد الحداد ، يختصر المشهد الثاني من الفصل الاول ، اختصاراً عظيماً ، تجنباً لما جاء فيه من اشارات تدور حول بعض الاقاصيص الجرمانية الشعبية ؛ ولما ورد فيه من تقاليد جرمانية خالصة . وقد كان من المتعذر تضمين ذلك كله في حوار عربي ، يجري في بيئة عربية .

ولهذا نستطيع ان نقول ان الحداد قد غير التنسيق الخارجي للحوادث ، واوجد لمسرحيته تنسيقاً جديداً، يناسب الحوادث في حلتها العربية المستحدثة. فقد حذف مثلاً المشهد الاول من الفصل الثاني ، كما ادمج المشهدين الاخيرين من الفصل الاول ، وقسم الفصل الثاني الى فصلين ، كما اختزل جانباً من الفصل الثالث في الاصل الفرنسي ، الذي اصبح عنده فصلاً رابعاً .

وثمة امر ظل عالقاً بالمسرحية العربية، بعد تجردها من ثيابها الفرنسية. وهو طابع الرومانتيكية الذي عرف به الشاعر فيكتور هيجو. ففي هذه المسرحية، ظلت العواطف متأججة مشبوبة، وظل كلام الشخصيات بديعياً منمقاً مفخماً ، ودوت في اجواء المسرحية الخطب الحماسية المجلجلة .

ففي المشهد الرابع من الفصل الخامس ، عندما يكشف الملك عن نفسه ، بعد ان تزيا زمناً بزيّ متسول ، نسمعه يقول :

« قد كنتم تسمعون صوتي ايها الفتيان ، ايام كانت حمائل سيفي ترفّ على جنبي . اما الآن فقد عرفتموني حق عرفاني. وعرفتم السيد العظيم ، الذي حكم عليكم زماناً طويلاً . وقد جاء يحاكمكم اليوم . هذا هو الملك الكبير الذي دانت له الممالك » [10] .

هذه العبارات المفخمة ، والكلام المنمق ، والفخر الذي لا يبارى ، كانت من اهم خصائص المسرح الرومانتيكي ، بل مسرح هيجو الرومانتيكي بالذات . ولقد حاول الحداد المحافظة على هذه الخصائص ، بالقدر الذي اتاحته له احداث المسرحية .

وثمة شخصية تسترعي الانتباه ، وهي شخصية شمطاء العجوز الساحرة المسحورة . فقد وجدت مجالاً خصباً للولوج في خضم الاحداث . على الرغم من ان حديث السحر والسحرة ، كان يجري في الاصل الفرنسي ، بشكل يتصل اتصالاً وثيقاً بالمعتقدات الاوروبية القديمة . وعلى هذا فان براعة الحداد في تعريب هذه الشخصية تحمد له الى حد كبير . لانها جاءت وكأنها منبثقة من صميم الروح الشعبية العربية ، بخرافاتها ومعتقداتها . وهي تشبه الساحرات والمسحورات ، اللاتي نقابلهن في « الف ليلة وليلة » ، شبهاً يكاد يكون تاماً .

الفصل الرابع

التمصير

(١) الشيخ متلوف : موليير — عثمان جلال .

عرف الاديب المصري الشعبي محمد عثمان جلال ، كاتباً مسرحياً عن طريق المسرحيات التي قام بتمصيرها عن الفرنسية الى الزجل المصري . وقد نشر اربعاً منها ، لاول مرة سنة ١٣٠٧ هـ ، في كتاب واحد ، هو :

« الاربع روايات من نخب التياترات » .

وقد ذكر في ختامها ، انها الروايات المستعذبة ، والحكايات المطربة المشتملة على الحكم والامثال ، وبديع الغرائب التي هي كالسحر الحلال ، المسبوكة في قالب اللغة العرفية ، المستخرجة بفصيح الترجمة من لباب اللغة الفرنساوية ، من كتاب موليير الشهير..... »[١١] .

وكانت هذه المسرحيات هي « الشيخ متلوف »[١٢] و« النساء العالمات »[١٣] و « مدرسة الازواج »[١٤] ، و « مدرسة النساء »[١٥] . وجميعها من اللون الكوميدي[١٦] الذي اشتهر به المسرحي الفرنسي العظيم موليير ، والذي يعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرحية الفرنسية ، منذ القرن السابع عشر .

وقد عـاد جلال ثانية الى موليير ، ومصّر هزليته القصيرة « الثقلاء »[١٧] ونشرها سنة ١٣١٤ هـ .

وقد راعى جلال في تمصير هذه الملاهي التقاليد الاسلامية ، وعادات أهل الشرق . واشار الى هذا في ترجمة حياته التي كتبها بقلمه ، قال :

« ثم اخذت في ترجمة التياترات ، وبدأت بكتاب يسمى الشيخ متلوف ، نظير ترتوف الذي عمله موليير بفرنسا ، مع التزام نظمه كأصله ومراعاة عوائد الشرق »[١٨] .

ومن هنا نعلم ان اول مسرحية تناولها جلال بالتمصير ، هي « طرطوف » وهي التي نشرها في اول مجموعة الاربع روايات. ولهذا سنستهل دراستنا لجلال بهذه الملهاة .

* * *

قدم جلال مسرحيته «الشيخ متلوف» ، ببيتين من الشعرهما :

كم غبي مذبذب يتوارى	واذا بان بان وهو مرائي
لا الى هؤلاء ان نسبوه	يجدوه ولا الى هؤلاء

واول ما نلاحظه على هذين البيتين ، انهما من الشعر الفصيح بينما سار جلال في مسرحيته كلها ، على الزجل العامي . ثم انهما لا يمتان الى الاصل بسبب ، وان كان موليير ، قد نشر المسرحية فيما بعد ، ومعها التماس مقدم الى لويس الرابع عشر ، كتبه الشاعر . وذلك في اغسطس (آب) سنة ١٦٦٤ . وقد جاء ضمن هذا الالتماس ، عبارات يمكن اقتباس معنى هذين البيتين منها[١٩] .

ثم ننتقل بعد ذلك الى التشخيص . فنرى ان جلالاً قد حافظ في مسرحيته على المعالم الرئيسية في تشخيص موليير . وقد حاول بالقدر المستطاع ، ان يمصر الاسماء تمصيراً يحفظ لها رنينها في لغتها الاصلية (كبرنيل : ام النيل ، واوروجون : غلبون ، وترتوف : متلوف ، ودامي : سامي ، ومريان : مريم ، ولويال: عبد العال الخ ...) حتى اسم بوران ، خادم طرطوف، الذي لم يظهر في المسرحية ابداً ، اصبح عند جلال : عمران .

وقد كتب شرحاً الى جانب اسمي « سامي ومريم » ، وقال انهما ابنا غلبون من زوج غير ابنسة . ولعله كتب هذا الشرح ، لأنه كان يخشى الا تظهر مسرحيته على خشبة المسرح ، اذ ان علاقات الشخصيات ، تظهر واضحة اثناء التمثيل ، بينما لا تتضح كثيراً اثناء القراءة .

وجعل (بيهانه) خادماً لمريم . مع ان دورها في الأصل هو وصيفة لها (Suivante). وفي الاسر البرجوازية الفرنسية ، نرى ان الوصيفة غير الخادم . فالوصيفة فتاة او سيدة تبقى في البيت ، على صلة وثيقة باهله ، وخاصة بمن يناط اليها امره . ولعل جلالاً رأى ان الحيـــاة الشعبية المصرية ، لا تعرف معنى لوظيفة الوصيفة ، سوى انها خادمة . هذا على الرغم من ان (بيهانه) هذه كانت محور كثير من الوقائع التي جرت في اسرة غلبون في المسرحية . بيد ان المترجم عندما صادف كعب الخير (Flipote) ، وهي خادم حقاً ، ابقى عليها كما هي .

وعلى الرغم من محافظته على تشخيص موليير ، كان يضطر احياناً الى تغيير جوانب من طبائع الشخصيات ، او من المعقولية في سير المسرحية عندمـــا يخشى ان يقع بعض اللبس في فهم المعنى .

والسمة العامة في مسرحية « متلوف » ، هي انها التزمت الطابع الشرقي من حيث عدم مجافاتها للتقاليد المرعية [٢٠] ، ومن حيث الحوار الذي انطوى على روح مصرية شعبية اصيلة . الا ان المصر اخطأ في فهم روح النص في بعض المواضع ، واليك امثلة على ذلك :

عندما تثور ام النيل في وجه زوج ابنها ، تقول لها : [٢١]

حق اللي زيك عاقلة ومـــأدبة	ديمـا لحاجة بيتهـا مرتبة
وبس في اللبس الكويس فالحة	وتخرجي طول النهار يافارحة
شفنا النسا الاحرار مـا يزينوا	الا لازواجهم ولا يقبلوا

وفي النص الفرنسي ، يرد الحديث على هذا النحو :

السيدة برنيل: ارجو الا يسوءك قولي ، يا كنّتي ، انك لا تحسنين التصرف في شيء ابداً . كان عليك ان تكوني قدوة حسنة لهذين الولدين . ولقد كانت امهما رحمهـا الله اقوم منك سلوكاً وامثل . انت مسرفة وانني لانكر زي الاميرة هذا الذي تتبرجين فيه . وان امرأة لا تأبه لغير سرور زوجها ، ورضاه ، ما هي في حاجة الى كثير من الزينة [٢٢] .

وهكذا نرى ان جلالاً قد اغفل اشارة ام النيل ، الى زوج غلبون الاولى وكان لهذا اهميته بالنسبة الى خلقها واسلوب معاملتها لزوج ابنها الثانية .

وفي موضع آخر ، نجد ام النيل تتوعد حفيدها سامي ، وتهدده بالغضب اذا تعرض للشيخ متلوف بسوء : (ص ٥)

وان كنت تتجن وتغلط مرة   في حضرته لأغضب عليك بالمرة

وفي الاصل :

« انه رجل خير وصلاح ، يجب ان يُستمع له ، ويشقّ علي كثيراً ان يشغب به ويغاضبه محق مجنون مثلك ، من دون ان يملكني الغضب » [٢٣]

ونحن نشعر من نص موليير ، ان العمل المسرحي الخاص بشجار اهل اورجون مع ترتوف مستمر ، في حين ان نص جلال ، الذي استهله بان الشرطية ، لا يشعرنا بهذا الاستمرار ، بل نفهم منه ان الشجار لم يقع بعد .

وفي موضع آخر (ص ٤١) ، نرى متلوفاً يداعب انيسة ، ويصف زراً على صدرها ، بانه مصنوع بدقة واتقان . وفي الاصل الفرنسي يصف ترتوف نوعاً من اشغال الابرة التي كانت إلمير تحلي بها ملابسها .

ونحن نلمس، بعد ذلك تغلغل الروح المصرية في مسرحية جلال . فنرى ام النيل ، تلوم حفيدها سامي ، لأنه يحمل على الشيخ متلوف ، وتتهمه بانه يعرف بما لا يعرف وانه (سكران وواكل حشيش : ص ٤) . وهذه العبارة لا نجد لها اصلاً في مسرحية موليير . على ان جلالاً يمعن احيانا في تحميل النص

بالروح الشعبية المصرية فيتردّى في فاحش القول. فعندما تتحدث بيهانه، وصيفة مريم عن الجيران ، وما يتقوّلونه عليهم تقول : (ص ٧)

في بيتهم الطالع وداخل كل يوم ومية الحمام قصاد البيت عوم
قال كلّم القحبة بكلمة تقتفيك واللي بكون فيها تجيبو سدّ فيك

كما تصف احدى جاراتهم ، وهي الست دودو بقولها : (ص ٨)

لما اتاها الشيب ودلدل نهدهـا وبيّن الكراميش قوام فوق جلدها

وهذا نجده ايضاً عندما تتظاهر انيسة بانها رضخت لمتلوف، وانها اوشكت على الاستسلام له . بينما كان زوجها يختبىء في الغرفة ، ويرقب فسق الشيخ : (ص ٥٩)

لما أروح البس ملابس شفتشي واحضّر الفرشة واعمل كلّ شي

ثم عندما تسعل منبهة زوجها المختبىء، وتوهم متلوفاً بانها مريضة فيقول لها: (ص ٦٠)

والله اتغميت ولكن دا يزول وكتّك على عرقه على حسب الاصول..

فهذه التفاصيل لم ترد في الاصل الفرنسي . وان كان هذا لا ينفي وجود بعض الحوار المكشوف ، عند موليير ، ولكن في غير المواضع المشار اليها .

هذا وكثيراً ما نجد جلالاً يدسّ في حواره ، امثالاً شعبية مصرية يجدهـا مناسبة للمعنى الذي يصوره. مثلاً عندما تعمل بيهانه على اصلاح الامر بين مريم واحمد نبيه . فهي ما ان تسترضي احدهما حتى ينفر الاخر: (ص ٣٣) .

طاهرت انا عنبر وفرشح لي سعيد قضيت انا عمري بخدمة العبيد
انتو ان عملتم ايش حبايب بعضكم تتخانقوا لكن متفتوش بعضكم

على ان اهم ما نجده في مسرحية « متلوف » ، هو تلك الجهود المضنية التي بذلها جلال (لمراعاة عوائد الشرق) ، وهي تبدو في الحوار والوقائع ، لمسة ناعمة هنا وتغييراً اساسياً هناك .

فهذه بيهانه تتحدث عن متلوف ، معبرة عن عدم ثقتها به : (ص ٦) .

بيهانه : . . . . ومن يستأمنه لما يجيب واحد امين ويضمنه

ام النيل : الشر بره هو خدام ينضمن داسيد امير عاقل مؤدب مؤتمن

اما في الاصل فنرى الحديث بين دورين ومدام برنيل ، يدور على هذا النحو :

دورين : انا لا اثق به ولا بخادمه لوران الا على كفيل امين .

برنيل : لا اعرف حقيقة الخادم ، امـا السيد فانا على يقين من انه رجل تقي وخير [٢٤] .

وقد يظهر لنا لاول وهلة، ان جلالاً قد وقع في لبس حول الخادم. وهل هذا الوصف يتعلق بطرطوف ، ام ان هناك حديثاً عن خادمه . واغلب الظن ان الخادم قد استبعد من هذا الحوار ، الذي يجري على لسان النساء . اذ لا يعقل ان يختلط الخادم بهم في مجتمع شرقي ، يختلف في عاداته وتقاليده عن المجتمع الفرنسي .

وثمة حادثة ترويها برنيل، عن تقوى طرطوف وصلاحه ، وتبرهن على ذلك بانه مزق منديلاً وجده بين صفحات كتاب « زهرة القديسين » ، قائلاً ان هذه بدعة لا تجوز[٢٥]. ومع ان جلالاً قد حاول كثيرا ان يجعل من القس المنافق شيخاً اكثر نفاقاً ــ ولعله وفق في معظم فصول المسرحية، الى بلوغ قصده ــ عجز عن ان يدخل قصة كتاب « زهرة القديسين » هذا ، في موضع منها . كما اغفل حديث ماريان عن الترهب ، اذا اصروا على تزويجها من طرطوف . ولعله استبعد ذلك ، لان فكرة الترهب ، لا اصل لها في المجتمع الاسلامي .

ولقد جعل جلال العلاقات العائلية ، التي تبدو من ثنايا الحوار ، طابعها الشرقي الخاص . فاننا نرى مريم ، مثلاً ، لا تجد حيلة امـام رغبة والدها في تزويجها من متلوف ، فتستسلم قائلة : « ما هو ابويا كنت اقول له ايه بقا » (ص ٢٤) . بينما تقول ماريان مغبطة : « انه اب مستبد ماذا افعل معه » .

قد رأى جلال انه من غير المعقول ان تقول فتاة شرقية عن ابيها ، مثل هذا الكلام علناً . وكذلك كان غلبون ينتهر ابنته بغلظة وقسوة (ص ١٧) بينا اورجون يحادث ابنته حديثاً حانياً لطيفاً . وكذلك زوج اورجون ، تكاد تقسو عليه عند موليير ، بينا هي عند جلال ، تمثل السيدة الشرقية الهادئة الوادعة المستكينة (ص ٥٠) .

وقد وقع جلال في بعض المآخذ ، التي جعلته ينأى ببعض الشخصيات عن طبائعها الاصلية، كما جاءت عند موليير . ففي مشهد عودة غلبون ، بعد غياب قصير ، وسؤاله المستمر عن متلوف ، دون ان يعنى بالسؤال عن شؤون اهل بيته نرى بيهانه تجيبه بقولها (ص ١٢) :

جلن يوفر عفيتـه عنـد المبيت　　شرب على السفرة تلت ارطال نبيت

وهذه العبارة تكاد تكون – على الرغم من تجاوز الدقة في عدة مواضع– ترجمة حرفية للاصل. وانا هنا نتساءل، كيف يمكن لمتلوف ، وهو في مظهره على الاقل ، الشيخ التقي الورع الذي (تنهمر دموعه من خشية الله) ، ان يشرب ، امام الملأ ، الخمر التي حرم الله الاقتراب منها . ولا يمكننا ان نرى مثل هذا الرأي ، بالنسبة الى النص الفرنسي . فان دورين عندما نقلت الى اورجون هذه الحادثة ، لم تنقلها تعريضاً باخلاق طرطوف، بل اشارة الى نهمه وجشعه ، لأن شرب النبيذ عند الفرنسيين دلالة على الشهية الممتازة وهو لا يعني ذلك عند المسلمين . وتجاوز غلبون عن قولة بيهانه هذه ، دون ان تعتريه الدهشة ، او يبدي غضباً ، او يعلق بشيء ، دليل على ان جلالاً قد غفل عن هذا الامر . وقد أدى هذا الى الخلل في تخطيط شخصية متلوف ، وذلك لأننا نسمعه يقول في موضع آخر، «وبدل شرب الخمر اشرب ماء زلال» (ص ٥١). وثمة خطأ وقع فيه ايضاً ، اثـّر على احدى حوادث المسرحية ، تأثيراً كبيراً . فقد سارت الوقائع بشكل يجعل القارىء او المتفرج ، يرقب نتيجة حب مريم (ماريان) ، لاحمد (فالير) وقد حرص موليير في نهاية المسرحية ، وقبل انسدال الستار بثوانٍ معدودة، على ان يجري على لسان اورجون كلاماً يفهم

منه ان زواج ابنته من فالير، قد اصبح وشيكا . غير ان جلالاً في غمار مديحه للخديو في نهاية « الشيخ متلوف » ، غفل عن هذه الناحية الهامة ، وترك لنا علامة استفهام كبيرة عن مصير حب مريم .

وثمة ظاهرة تبعث على الدهشة في مسرحية « الشيخ متلوف » . فان جلالاً يسمي الفصل الاول والثاني باسم (الفصل) . ثم يطلق على كل من الفصول الثلاثة الاخرى اسم (القطعة) .

كما انه كان احياناً يتصرف في سير المشاهد ، على نحو مغاير لما كانت عليه عند موليير. ونضرب لذلك مثلاً الفصل الاول. فهو عند موليير سبعة مناظر، بينما هو عند جلال ثمانية ، دون ما اختلاف في تسلسل الحوار .

بقي ان نشير الى ان هذه الملاحظات التي اوردناها، لا يمكن ان تساق الا في معرض النقد العلمي النزيه ، فان « الشيخ متلوف » ، في بديع زجلها ، وروعة شاعريتها ، وصدق تمثيلها للروح المصرية الشعبية ، لتقف الى جانب « ترتوف » موليير موقف الند للند .

(٢) النساء العالمات :

وعلى ضوء الملاحظات التي ذكرنا في دراستنا لمتلوف نستطيع ان ندرس مسرحية جلال الثانية . وقد بدأها بهذين البيتين ، محاولاً ايضاح فكرتها ، وشرح مقاصدها :

بين الرجال والنساء العيشْ   منقسم وليس فيه طيشْ
فللرجال سعيها للقوتِ   وللنسا التدبير في البيوتِ

وعلى الرغم من هذا الشرح ، فقد جاءت المسرحية غريبة على المجتمع المصري والبيئة المصرية ، في زمن تمصيرها ، اي منذ حوالي سبعين عاماً . ذلك ان التطور الاجتماعي والاقتصادي للحياة المصرية ، بالنسبة الى المرأة ، والجدل الذي دار حول بقائها في البيت او انطلاقها في ميدان العمل، ساعية للقوت....

كل هذا لم يبد واضحاً ، ولم ينظر اليه على انه مشكلة جديرة بالبحث والنظر، الا في السنوات الاخيرة ، اي قبيل الحرب العالمية الثانية بقليل .

ولهذا فان اول ظاهرة تطالعنـــا في هذه المسرحية ، هي ان جلالاً قد اعجب بها باعتبارها اثراً موا برياً ، وقدمها بصرف النظر عن ان تمصيرهـــا سيكون بعيداً عن الواقع المصري في ذلك الحين . او لعلها كانت ارهاصـــاً بالتطور الاجتماعي والاقتصادي ، الذي سيعتري المجتمع المصري فيا بعد .

هذا اذا اعتبرنا ان مسرحية « النساء العالمات » ، تنطوي على الفكرة التي كشف عنها جلال في البيتين اللذين صدّر بها المسرحية . فواقع الامر يخـالف جلالاً تمام المخالفة ، اذ ان النساء العالمات هنا لم يثرن على هذا التقسيم الابدي لمرافق العيش بينهن وبين الرجال . بل انهن لم يسعين للقوت ليأخذن مكان الرجال ، ولم يلتفتن لتدبير شؤون البيوت ، فيقمن بذلك بعملهن الطبيعي ، بل انصرفن الى السفسطة والجدل اللغوي ، فالغين بهذا انوثتهن ، ولم يقلدن الرجال في شيء .

واذا انتقلنا الى الجوانب الشكلية في المسرحية، نرى ان جلالاً لم يعن هذه المرة بتمصير اسماء الشخصيـــات ، بحيث يبقي على جرسها ورنينهـا كما هما في الاصل . اللهم الا في اسم الخادم ، اذ سماها جلال (مرسينه) ، وكان اسمها بالفرنسية Martine .

ثم انه ايضاً كان يضمّن الحوار المسرحي طائفة من الامثال العامية المصرية لكي ترد عباراته وافية بالمعنى الذي قصد اليه .

هنا ـ وانتا كأني يا قبيح اش وصلك   مين عاد يحبك بس عمره ويقبلك
قال دسني في قلب من لا يحس بي   اما عجيبة في الجدع دا والنبي[٢٦]

ولنر النص عند موليير :

« واعجباً.. من قال لك يا سيدي ان لدينا هذه الرغبة ، وانتا اخيراً جدّ

مهتمين بك ؟ اراك اذ تتصور ذلك من الفكاهة بمكان . واذ تصرح لي به على جانب كبير من السفه » [٢٧] .

على ان توخي الروح الشعبية في الحوار المصر عند جلال ، افقد المسرحية الفروق اللغوية من حيث الأداء والتعبير ، وذلك بالنسبة « للعالمات » ، وغير « العالمات » . ولنأخذ مثلاً المشهد الذي يذهب فيه الفتى ليخطب حبيبته من عمتهـا . والعمة هنا من هاويات الكلام المنمق والمزالق اللغوية . ولنر النص المولييري ، ثم نطابقه على نص جلال المصر :

كليتاندر : اسمحي يا سيدتي لعاشق ان يغتنم فرصة هـذه اللحظة السعيدة ليحدثكِ وليكاشفكِ بالغرام البريء الذي ....

بيليز : آه ... على هينتك يا سيدي ... حذار ان تسرف في كشف دخيلتك لي... فإن كنت قد نظمتك في صف عشاقي ، فعليك ان تكتفي بعينيك ترجماناً . فلا تشرح لي ابداً بلغة اخرى وغائب ليست في نظري الا اهانة . احبني ، انفث الزفرات ، تحرق شوقاً الى جمالي على ان تسمح لي الا اعلم من ذلك شيئاً [٢٨] .

اما نص جلال ، فقد جاء على النحو التالي :

احمد نيه: العفو يا ستي اسمعي مني الكلام عاشق رماه الشوق واضناه الغرام
لما رأيتك مقبلة لي من بعيـد قلت نور الشمس والا هلال عيد

بيزادة: ما تستحيش تحكي كدا مع الفضول هما كدا العشاق ملهمش عقول
ان كنت تعشقني كفاك مني النظر وانت بعيد خليك مني في حذر
اعشق خلاصك وانكوي فيّا ودوب لكن اذا قابلتني خلّيك ادوب
واكتم على الاشواق ولا تفتح كلام ولا تبوح لي فرد مرّة بالسلام [٢٩]

وهكذا نرى الفارق الذي وضعه موليير بين حديث كليتاندر البسيط المركز ، وحديث بيليز المليء بالاستعارات والمحسنات اللفظية ، التي كان من الطبيعي خروجهـا من فم امرأة وقفت حياتها على العناية بشؤون اللغة . هذا

الفارق لم يتنبه اليه جلال، ولذا سار الحوار عنده على وتيرة واحدة، في حديث كل من احمد نبيه وبيزاده ، بل بدأ الحديث من نوع واحد، ولم يبرز المصّر الفارق بين لغة احمد نبيه ، ولغة بيزاده ، التي قضت حياتهـــا فيا يصرفها عن انوثتها ، من شؤون اللغة وفقهها .

وقد رافقت هذه الظاهرة المسرحية منذ بدايتهـا حتى الفصـــل الاخير . وبهذا يمكننا ان نقرر ان جلالاً قد مس التنسيق الداخلي للمسرحية مساً خطيراً. فان الحديث المنمق ، الذي يمتاز باللفظ المفخم ، والمحسنات البديعية ، هو ابرز معالم شخصية النساء العالمات . وما دام حديثهن قد جاء على النحو الذي جاء به حديث الآخرين في المسرحيه ، فمعنى هذا انهن فقدن أهم صفاتهن الفارقة واصبح حديثهن عن العلم لغواً فارغاً، ليس له علاقة بالواقع الاجتماعي الذي يعشن في ظله.

وثمة ظاهرة اشد خطراً ، نراها في نصوص جلال المصرة . وهي انه التزم في بعض المواضع ، حرفية الترجمة ، فنأى بجو المسرحية ، عن البيئة المصرية الخالصة .

ففي مسرحية موليير ، يقدّم الى النساء العالمات ، شخص اسمه فاديوس من مزاياه (انه يفهم المؤلفين القدماء فهمـــاً جيداً . ويعرف اليونانية كما يعرف الفرنسية) . ومعرفة اليونانية كانت في نظر المثقف الفرنسي آنذاك ، ترفـاً ثقافياً ، وامعاناً في التبحر في العلوم واللغـات ، ويقابلها في المجتمع العربي ، معرفة المثقف لاحدى اللغات الاوروبية كالفرنسية او الانكليزية .. الخ ... فورود العبارة السالفة الذكر في نص جلال، جاء غريباً للغاية. فالشخص الذي: (يعرف الالسن وبالرومي درس   يقرأ كتابين او ثلاثة في نفس) لا يعتبر مثقفاً واسع الاطلاع . فالرومي – اي اللغة اليونانية – لم تكن في عصر جلال وبيئته لغة العلم او الثقافة ، بقدر مـــا كانت الفرنسية – التي كان يباهي هو نفسه باتقانهـا – ، او الانكليزية . ولعل اللغة الرومية هذه ، كانت في مصر آنذاك من اللغات الشعبية الدارجة في اوساط معينة .

ومما يذكر لجلال بالتقدير في تمصير هذه المسرحية ، اغفـــاله ذكر بعض

الاشارات والاسماء المحلية كجبل البرناس وهوراس ، وغيرها ، مما كان يبعده عن المعقولية والواقع لو ادخله في حواره .

ومهما يكن الامر ، فان جلالاً لم يبلغ من التوفيق في تمصير هذه المسرحية، مـا بلغه في تمصير « ترتوف » . وذلك راجع في الاكثر الى صعوبة تصور وجود النساء العالمات ، في المجتمع المصري في عصر جلال .

(٣) مدرسة الازواج :

تكاد تكون هذه المسرحية ، اكثر مسرحيات جلال براعة في التمصير ، وفي تصوير الطابع المصري الحقيقي ولعل ذلك راجع الى خلوها من تعقيدات الحوار، التي لم يستطع التغلب عليها في المسرحية السابقة ، والى مشابهة المشكلة التي تعالجها لمشكلة المجتمع المصري في عصره . ذلك انها لا تعالج نفاق الشيوخ الدجالين ، او تحذلق النساء المتفيهقات ، مما لا يمكن اعتباره من المشكلات اليوميـة في المجتمع المصري آنذاك . بل هي تعالج مشكلة معاملة الازواج لزوجاتهم ، واصرارهم على ابقائهن في المنزل، وعدم اشراكهن معهم في التسلية او النزهات . وما من شك في ان هذه المشكلة، كانت في عصر جلال، وظلت الى عصر قريب جداً ، من اخطر المشكلات اليوميـــة التي تعترض سبيل السعادة الزوجية .

والنساء هنا يهددن ازواجهن، بانهن سينطلقن الى غايات غير فاضلة ، وبانهن سيقعن ويوقعن ازواجهن في مآزق شائكة . والسبب في ذلك كله ، هو عنت الازواج واصرارهم على ان تظل نساؤهم حبيسات المنازل ، كأنهن من نساء الترك تغلق عليهن الابواب [٣٠] . وقد حذف جلال هذه العبـــارة من حواره ، لأن المجتمع المصري لم يكن آنئذٍ ينظر الى المرأة التركية ، هذه النظرة المتعالية ، التي كانت ترميها بها المرأة الغربية في عصر موليير ، بل ان الأمر في مصر كان على العكس من ذلك .

وقد صرف جلال اهتمامه الى نقل المسرحية الى جو مصري خالص ، يعبق

بالروح المصرية المحافظة المرحة . لذلك لم يلتفت الى كثير من الشكليات ، التي كانت موضع عنايته في المسرحيات السابقة . وقد ساعده على النجاح في هذا التمصير ، ما كانت تضطرم به البيئة المصرية آنذاك ، من تذمر الزوجات ، من هذه العزلة الظالمة التي ضُربت عليهن ، والتي كن يذقن مرارتها في الجو العائلي ايضاً ، اذ كان الرجل لا يلتقي امرأته ، ولا يجلس اليها ، ليحادثها وتحادثه ، إلا في اوقات خاصة ، كثيراً ما يكون فيها طالباً لا مطلوباً .

وثمة اشارات صغيرة ، ولمحات سريعة ، كان يعمد جلال الى ادخالها في الحوار ، لتساعده على رسم الجو المصري المطلوب . ولذا كان يتجاوز الاصل احياناً ، ويؤدي بعض المعاني ببعض الاسهاب ، ولا يمر عليها مراً سريعاً ، كما جاءت في النص الفرنسي ، وذلك لتقوية الصورة المحلية في المسرحية .

(٤) مدرسة النساء :

وتأتي هذه المسرحية ، في المنزلة الثانية ، بعد المسرحية السابقة ، من حيث البراعة والصدق في تقديم الصورة المصرة ، للمسرحية الفرنسية . وذلك راجع ايضاً الى ملاءمة احداثها وموضوعها ، للبيئة المصرية ، بحيث اتاحت لجلال ، ان يوفق في تمصيرها ، على نحو لم يدركه في « متلوف » و « النساء العالمات » .

وهذه المسرحية ، تكاد تشبه في دقة رسم الشخصية الاولى فيها ، مسرحية « طرطوف » . فان ارنولف ، الذي ابدعته ريشة موليير الساحرة ، يقف في رأي النقاد الى جانب السست ، بطل « كاره البشر » ، وطرطوف ، وهارباجون بطل « البخيل » . ولهذا فان دراسة تمصير جلال للمسرحية ، ينبغي ان تتجه اولاً الى اكتشاف مدى فهمه لهذا النموذج الانساني الرائع .

ومشكلة ارنولف (ابو عوف في مسرحية جلال) ، هي انه بعد حياة حافلة بالتجارب ايقن ان النساء لا يؤمن جانبهن . وقد انبرى لهذا السبب ، الى تعهد صبية صغيرة بالتربية والتهذيب ، وقد وضعها في بيت احكم اغلاقه ، ووكل امرها الى مربية فاضلة ، وظل يرعاها حتى اذا ما بلغت سن الزواج ، عقد العزم على الاقتران بها .

الا انه يكتشف ، بعد فوات الاوان ، ان فتى غضا جميلا ، استطاع ان يخترق النطاق الذي ضربه حول ربيبته ، وان يجتذبها اليه ، ويجمع شبابه الى شبابها ، في حب قويّ جارف . ولذا تتنكر الفتاة لربيبها الشيخ ، وتخلص الحب لفتى احلامها . ومن هنا تبدأ محنة ارنولف ، وهذا هو مفتاح شخصيته المعذبة القلقة المزدوجة . فقد كان يبدو احياناً ، على صورة الشيخ الوقور المهيب ، الذي تمرس بالصعاب ، وعضّ على مشكلات الحياة بنواجذه. الا انه، حين كان يخلو الى احلامه ، ويتبع هواه ، كان يبدو لنا على صورة العاشق المدلّه ، الذي انتحل له اسماً جديدا . وتمضي به المسرحية هكذا ، بين الجزر والمد ، الى ان يطير حبه من بين يديه ، وتهرب الفتاة مع حبيبها ، وتنقلب الحياة في نظره الى وهم زائل ، باطل الاباطيل ...

على ان جلالاً وقع في خطأ بالغ ، نأى به عن فهم مشكلة الاسم الوهمي ، الذي انتحله ارنولف (ابو عوف) ، في علاقاته الغرامية مع ربيبته . واليك هذا المشهد الذي جاء عند جلال ، وهو يكشف لنا عن خطئه في فهم الاصل : [٣١]

فرغلي : اما حقيق اعجبتني في الانتخاب ... اخدك غشيمة زيّدي عين الصواب
والله يابو عوف حيث انك كده

ابو عوف (بزعل): . . . . تنك تخاطبني انا بالاسم ده

لما انت عارف ان جنب الاسم بيه ... ليه بس منك يا أخي تسكت عليه

فرغلي: اعرف كده لكن اهوا عندنا وكان ... والناس بتنده لك باسمك من زمان
عمرك بقا خمسين سنة وتغيّره ... هو الاسم دا كان طير لما نطيّره
اسمك ابو عوف يا أخي بلا ثبات ... بدك تفوته وتتحشر ويّا الذوات

ابو عوف: لكن اسم البيه في ودني مليح ... واللي يقول يا بيه جسمي يستريح

فرغلي : اسم الولادة نتركه والله عجب ... فين الجدود امال وفين راح النسب
والله تلفتوا لنا العوايد والوطن ... هيّا لهو بتشحكنا جوا البدن

امـــا انا فلاح برضه من وئـه   والست أم النيل محكم ستئه
أنسى النسب والاصل ما اسألشي عليه   ابقى اقول يوم القيـامة بس ايه

ابو عوف: قول زي ما تعرف واسمي امنعه   وان قلت لي يا بيه حالاً اسمعه
دي ندهتك يا بيه تعـلي رتبتي   وبـــين اقراني ترعرع جنتي

* * *

وما نلاحظه في هذا المشهد ، هو ان ابا عوف يصر على صاحبه ان يذكر اسمه مقروناً بلقب (البيه) ، لأنه اذا سمع اسمه ينادى هكذا ، يشعر في اذنيه بوقع حسن له . وهو ، كما يظهر ، يسعى الى الارتفاع في المستوى الاجتماعي من وراء ذلك . كل هذا يمضي عند جلال ، دون ادنى اشارة الى ما بدا في الاصل الفرنسي من رغبة ارنولف في التنكر ، تحت اسم آخر ، يعرف به في صبواته وهو اسم مسيو ده لاسوش (M. de la Souche) .

على ان هذا لا ينتقص من اداء جلال من ناحية تمصير المسرحية، فقد وفق ايما توفيق ، الى تقديم حوادثها في جو مصري خالص .

(٥) الثقلاء :

هذه المسرحية ، هي احدى هزليات موليير القصيرة . وقد تناول فيهـــا جانباً من طبائع الاشخاص ، وقدم لنا فيهـا صورة الاناني ، الذي يثقل على الآخرين ، فلا يقدّر مـا هم فيه من هم او قلق ، ويلحّ عليهم بعرض شؤونه الخاصة ، وتصرفاته وآرائه وتجاربه . وهي تروي قصة شاب يأخذ في سرد مـا ناله من احد الثقلاء ثم يهم بعد ذلك ، لادراك موعده مع حبيبته ، فيعترض سبيله عدد من الثقلاء ، يوقفونه واحداً بعد الآخر .

وقد استطـــاع جلال ، ان يمصر هذا الموضوع البسيط ، وينقله الى جو مصري خالص ، بأسلوب رائع أخاذ . وكانت الفكاهة المصريه الصميمة، تتدفق من خلال العرض المسرحي ، قوية مصورة .

ولعل القسط الاكبر من نجـــاح جلال في تمصير هذه المزلية ، يعود الى اعتمادها على عناصر الاضحاك التي كانت وما تزال من خصائص النكتة المصرية ، ومن اهمها المفارقات والتناقض .

الا انه اخترق نطـاق البيئة المصرية التي اراد تصويرها ، حين قدم لنـــا (عريفة) ، وهي فتـــاة بزيزة تذهب الى المسرح مع الرجال وتقابلهم ، وتعاتب (محرز) علناً ، على صده عنهـــا وهجره لها . وكذلك نرى محرزاً ينصح اسكندر، بأن يثأر لنفسه من خصمه، بان يدعوه الى مبارزة (دويل) ، يغسل فيها العار .

اطلب دويل معه قوام في دا المكان   واغسل العار بالدما من حيث كان
وادين نصحتـــك بالحقيقة فانتصح   اعرف خلاصك روح بقا واصطبح[٣٢]

ولم تكن المبارزة ، كما نعلم ، شائعة في البيئة المصرية على هذا النحو .

* * *

هذا ما مصّره جلال من ملاهي موليير . وقد كان اسلوبه الزجلي فيها ينضح بالخفة والرشاقة ، ويزخر بالصور البارعة السريعة ، التي كان ينتزعها من البيئة المصرية الصميمة ، التي تقلـّب فيها وهضمها وعبـّر عنها في شعره وازجاله احسن تعبير .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) « الطبيب المنصوب » : لحداد — ص ١٤ .
(٢) « الطبيب رغم انفه » : ترجمة الياس ابي شبكة — ١٨ .
(٣) » » » » » » » » — ١٦ .
(٤) « الطبيب المنصوب » — ص ١٦ .
(٥) مقدمة المسرحية — ص ٣ .
(٦) المسرحية ص ٦ — ٧ .
(٧) « الطبيب رغم انفه » — ص ٤ .
(٨) دعا خليل اليازجي هذا النوع من المأساة « الدعجـاء » وقد استعار لها هذا الاسم من الليلة الدعجاء، وهي التي يكون اولها مظلماً وآخرها منيراً . وهي الليلة الثامنة والعشرون من الشهر. (راجع مقدمة « المروءة والوفاء » ص ٤) .
(٩) راجع ص ٦ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٥١ من المسرحية .
(١٠) « ثارات العرب » — ص ٥٥ .
(١١) « الاربع روايات من نخب التياترات » — ص ٢٤٠ .
(١٢) Le Tartuffe.
(١٣) Les Femmes Savantes.
(١٤) L' Ecole des Maris.
(١٥) L'Ecole des Femmes
(١٦) نقل جلال بعض مآسي راسين الى الزجل المصري . وقد درسناها سابقاً .
(١٧) Les Facheux.
(١٨) علي باشا مبارك — « الخطط التوفيقية » — ج ١٧ ص ٦٩ .
(١٩) Oeuvres Complétes de Móliére - Tome 1, p. 682.
(٢٠) لا شك في ان جلالاً كان بارعاً في عملية التمصير هذه . فالمسرحية تعالج موضوعاً شائكاً. وهي في الاصل الفرنسي ، قصة قس منافق ، يدعي التقوى والصلاح ، ويستولي بهذا الرياء على عقل رجل من ذوي اليسار ، ينتمي الى الطبقة المتوسطة . ويتوصل بذلك الى منازلة زوجه ، والتأثير عليه حتى يزوجه من ابنته ، التي كانت تحب فتى لا يرضى عنه والدها . وينكشف امر القس المنافق لاهل البيت ، ولكن الرجل وامه يتنكران على آلها ذلك . بل يمعن الرجل في التقرب من القس

حتى انه يتنازل له عن بيته وممتلكاته . غير ان رياء القس ينكشف للرجل اخيراً ، وذلك بخدعة تدبرهـا زوجه . ويعلم صاحب الامر في المدينة بأمر هذه القصة ، فينقذ الرجل ويحله من وعده ، ويسوق القس الى السجن . وقد كان على جلال ان يقلب القس الى شيخ ، دون ان يقع فيا وقع فيه موليير من المآزق ، وما لاقاه من عنت رجال الدين .

(٢١) ص ٥ . وارقام الصفحات التي تشير الى المتطفلات الزجلية هي ارقـام صفحات كتاب « الاربع روايات من نخب التياترات » .

(٢٢) « طرطوف» – ترجمة حبيب الحلوي (الادب الفرنسي في عصره الذهبي – ص ٤٥٥).

(٢٣) المرجع السابق – والاصل الفرنسي ص ٦٨٩ .

(٢٤) « « ص ٤٥٦ – والاصل الفرنسي ص ٦٩٦ .

(٢٥) ص ٦٩٤ من الاصل الفرنسي .

(٢٦) المشهد الثاني من الفصل الاول – ص ٨٤ .

(٢٧) « النساء العالمات » – ترجمة حبيب الحلوي – المرجع المشار اليه في الهامش رقم ٢٢ ص ٥١٩ .

(٢٨) « النساء العالمات » – ترجمة حبيب الحلوي ص ٥٢٢ .

(٢٩) « « تمصير جلال – ص ٨٧ .

(٣٠) ص ٣٥٤ من الاصل الفرنسي .

(٣١) « مدرسة النساء » – ص ١٩٣ .

(٣٢) « الثقلاء » – ص ١٢ .

البَابُ الثاني

التّأليفُ

الفصل الاول

مسرحيات من تاريخ العرب القديم

تمهيد :

اتجهت عواطف بعض الكتاب ، في القرن الماضي ومطلع هذا القرن ، نحو التــاريخ العربي ، يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعو الى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة ، وذلك لاسبـاب قومية وسياسية واجتماعية ؛ منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية ، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر ، ثم تأخر الشعوب العربية عـامة عن موكب الحضارة الحديثة .

وقد اتجه الكتّاب في موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى، منها ذكر النوابغ والابطال ، وعرض أمجادهم ومآثرهم ، والاشادة بمفاخرهم وبطولاتهم . ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب واخبارهم ، وابرازها ناصعة مشرقة .

هذا الالتفات العـام نحو التاريخ ، الذي كان من بواعثه حالة التدهور التي تردّى فيهـا العرب في عهد الحكم العثماني وفي عهود الاحتلال ، كان وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتّاب، لبعث الامجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالذل والضعة ، الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف اقطارهم [1] .

وبهذا العمل ، شعورياً كان او غير شعوري ، ساعد على خلق أدب جديد ونتج في ظله شعر كثير ، وقصص تاريخية [2] . وحسبنا الآن مـا ظهر على

ايدي الكتّاب في هذه الفترة في حقل المسرحية التاريخية .

(١) المروءة والوفاء – خليل اليازجي : (١٨٧٦)

مؤلف هذه المسرحية ، سليل اسرة وقف افرادها حياتهم على خدمة اللغة العربية وبعث تراثها، وجاهدوا في سبيل بعث روح القومية العربية في لبنان.

وقد اتخذ خليل من الحوادث التاريخية ، اطاراً صوّر فيه المثل الاخلاقية العربية من كرم ومروءة ووفاء ؛ كما صوّر الى جانب هذه الصفات الخلقية العالية بعض الصفات الدنيئة ، كالغيرة والمكر وخفر الذمم . وقد اختار حوادث المسرحية من تاريخ النعمان بن المنذر ، الذي تولى حكم العراق في اواخر القرن السادس للميلاد . وبناها على حادثة غريبة حدثت له ، مؤداها انه خرج ذات يوم للصيد على فرسه اليحموم فانبتّ عن رفاقه ، وآواه اعرابي من طي اسمه حنظلة . وقد تأثر النعمان بكرم الاعرابي ، واراد ان يكافئه على حسن ضيافته ، فأسفر له عن حقيقته ، وطلب منه ان يأتي اليه في الحيرة ، ليجازيه على كرمه احسن الجزاء .

وصادف ان جاء حنظلة يستنجزه الوعد ، في يوم من ايام بؤسه المشهورة فقرر ان يقتله ، جرياً على عادته في مثل ذلك اليوم . وطلب منه حنظلة ان ينظره عاماً ، يدبر فيه امره ، ويودع ذويه ، وداعاً لا اوبة بعده . فأجابه النعمان الى طلبته ، بعد ان اقام قراد الكلبي نفسه رهينة عنده . ولما حال الحول ، استدعى النعمان قراداً ليقتله ، وفاء للرهن . وما كادت شمس ذلك اليوم تميل نحو الافق ، وقراد قائم ينتظر مصيره المشؤوم ، الذي جرته اليه مروءته ، والنطع يميد من تحت قدميه ، والجلاد يشحذ سيفه ليصدع بما يؤمر ، حتى وافى حنظلة ، وفاء بوعده ، فأصبحت النار برداً على قراد . فلما رآه النعمان ، قال له ما الذي جاء بك ، وقد افلتّ من القتل ؟ ، فقال الاعرابي: الوفاء . فسأله النعمان ، وما الذي دعاك الى الوفاء فأجاب : ديني . وعرض الاعرابي دينه الجديد ، النصرانية ، على النعمان فتنصر . وتبعه اهل الحيرة

جميعاً . وعدل النعمان من فوره ، عن تلك السنة المشؤومة التي استنها لنفسه ، وعفا عن حنظلة وعن قراد .

وقد ضفّر المؤلف على حواشي الحادثة التاريخية ، حادثة حب بطلاها قراد الكلبي وهند ابنة الملك النعمان . وقد كانت هند تبادله هذا الحب وتزور عن ابن عمها قيس ، الذي اختاره ابوها بعلاً لها ، بينما هي لا تحبه لنذالته وخسته ولؤمه .

وتتطور الحادثة الغرامية من خلال الحوادث التاريخية ، ويتخلص المؤلف من قيس ، اذ يجمعه في عراك مع قراد ، ينتهي بصرعه ، ضحيــة لغدره وغروره ، وينهي حادثة الغرام بزواج الحبيبين ، على اثر تلك الهـداية ، التي تطرقت الى قلب النعمان ، بعد ان اعتنق النصرانية .

والكاتب في هذه المسرحيــة ، يصطنع التــاريخ للدعوة للفضائل العربية والاخلاق المسيحية . وقلّ ان يعمد الى الوعظ الخطابي المباشر ، الذي يثقل على اسماع الجمهور ، ولكنه يقدم لنا شخصيات خيّرة ، تكون مثالاً للحياة الصالحة والاخلاق الحميدة ، كما يقدم لنا شخصيات شريرة منحرفة ، ويوقعها في شر اعمالها . فهو لهذا يصوّر العواطف البشرية من حب وبغض ، والاخلاق الانسانية الفاضلة من مروءة وشهامة ووفاء وتضحية ، والاخلاق الخسيسة من مكر ونذالة وجبن .

وتزخر لوحة الحب في المسرحية، بمتاعب المحبين وآلامهم، وتضحيات العاشق في سبيل من يحب . فقراد يثبت على حبه لهند ، على الرغم مما يعترض سبيل هذا الحب من عقبات ، أقلها غضب الملك النعمان . وهند تتنكر لرغبة أبيها ، وتحافظ على عهود الحب ، التي تربطها بقراد . وهي لا تكتفي بهذا الموقف السلبي ، بل نراها تتقدم راضية لافتداء حبيبها . فتتنكر في ملابسه ، وتركع تحت سيف الجلاد ، لترد عنه غائلة القتــل . وهذه الحوادث ، في خطوطها العــامة ، لا تختلف عن مشاهد الحب في مسرحيــات شكسبير كعطيل و «روميو وجوليت» و «رجلان من فيرونا» و «حلم منتصف ليلة صيف» .

ومسرحيات كورني وراسين .

وهو باختيار هذه الاحداث الشاذة الغريبة ، يؤكد ما كان يقوله كورني من ان الحوادث الشاذة غير المألوفة ، اذا جاءت في حدود الطبيعة والامكان ، كان من شأنها ان تهز عواطف الجمهور ، وتستأثر باعجابه .

والاطار الفني للمسرحية ، بسيط للغاية ، شأن الأطر الكلاسيكية عامة . وقد عني المؤلف بان يوفر لمسرحيته وحدة الزمان ، فقد جرت حوادثها في يوم من ايام بؤس النعمان . والمؤلف يحافظ على وحدة التأثير وعلى النغم العام ، ويفصل بين الجد والهزل ، فصلاً يكاد يكون تاماً . ولكنه لم يتابع تقيّده بالشروط الكلاسيكية الى النهاية ، اذ اضطر في ختام المسرحية الى التخفيف من حدة الحوادث الرهيبة ، فانهاها نهاية سعيدة جمعت بين الحبيبين ، في جوّ من الفرح والغناء ، كما فعل كورني ، حين صالح رودريك ودون سانش ، ورجع ببطله ظافراً من حرب المغاربة ، ليزوجه من حبيبته شيمين .

كما انه لم يتورع عن عرض المعركة الدامية ، التي ادت الى مقتل قيس على يدي قراد [٣] ، على خشبة المسرح ، بينما كان الكلاسيكيون يؤثرون الوصف على ابراز المشاهد الدامية على مرأى من النظـــارة ، على عكس شكسبير ، ورجال المسرح الرومانتيكي عامة .

والحوادث عند المؤلف تتطور سريعاً ، يحفزها ذلك الترقب المفزع للمصير المجهول ، وتلك النهاية المحزنة ، التي كان يتوقعها العاشقان بقلبين واجفين وعيون دامعة . وتنذر النذر بقرب وقوع المحذور ، وتسير الحوادث ، في نسيج ملتحم وتطوّر بسيط ، يخلو من التعقيد والتشابك والحشو ، وتقل فيه الحوادث العارضة ، التي تعوق سير المسرحية نحو المجهول . وصور الصراع الحسي والنفسي ، وتضارب الارادات وتنافر العواطف ، تنبع جميعاً من المنابع الانسانية البسيطة الواضحة . وهو يستعين بالمواقف الغنائية الدامعة ، التي تقوم مقـــام الجوقة الاغريقية ، لتلخص بعض الحوادث او تعلق عليها ، او تتنبأ بما سيجدّ من احداث .

وشخصياته تتخاذل امام الحوادث ، وترتقب مصيرها المحتوم . وهي اقرب

الى النماذج ، منها الى الشخصيات الانسانية الملوّنة . وقد مثل المروءة في قراد الكلبي والوفـــاء في حنظلة الطائي ، والحكمة في شريك والتضحية في هند ، والخسة في قيس والظلم والطيش في النعمان . وهكذا لم يحترم المؤلف الملك ، ولم يضف عليه الصفات الحميدة التي كان يضفيها عليه الكلاسيكيون ، كالحكمة والعدل والذكاء والهيبة والكرم ، تلك الصفات التي حافظ عليها كورني كل المحافظة ، كما يتضح من موقفه من فرناند الاول في « السيد » وطوليوس في « هوراس » ، وكما يتضـــح كذلك من موقف راسين من تيتوس في « بيرينيس » .

وقد كان المؤلف يتدسس الى عواطف الشخصيـــات واهوائها وبواعث سلوكها ، التي كانت في الاكثر بشرية ، من رغبات وشهوات ، ولا يتركها فريسة للقضـاء والقدر ، او لتصرفات الآلهة ، التي كانت تلعب الدور الاول في المسرح الاغريقي ، والتي قضت بان يبارز ابناء « هوراس » ، اصدقاءهم وانسباءهم ابناء كورياس ، لينهوا الحرب بين البا وروما .

وقد اضفى المؤلف على المسرحية غلالة شعرية جميلة ، اصطنعهـــا لتصوير الانفعالات والعواطف ، ووصف الحوادث وصفاً حياً متطوراً . وقد نجح ، الى حد ما ، في الارتفاع بالقصيدة العربية – على خشونة الشعر التقليدي في القرن الماضي – الى مستوى الشعر التمثيلي الذي يتسم بميسم القلق والحركة والحياة ، ولا تنقصه اجادة الرواية والوصف القصصي ، مع متـانة في التعبير واحكام في استعمال الالفاظ وايراد الامثال السائرة . واسلوبه الشعري يمتاز بالصفاء والجد والجلال ، حتى يلائم الجو التراجيدي العام . وقد حاول ان يحافظ على وحدة البحر والقافية ، في المشهد الحواري الواحد ، الذي يجمع بين شخصيتين تتحاوران او تتجادلان او تتباثّان . وتصرف في البحور الستة عشر ، التي يقوم عليهـــا الشعر العربي ، وحاول ان يطوعها ، لتحمل تنوع الحوادث واختلاف العواطف ، وتطورها هبوطاً وسمواً ، او مداً وجزراً . ولم يتقيد ببحر واحد ، شأن الكلاسيكيين الذين تقيدوا بالبحر الاسكندري ، اطول بحورهم ، واكثرها طواعية في يد الشاعر .

وهناك اشارات خفية ، ندد فيها المؤلف بالظلم والظالمين ، ولعلها كانت تمتمات وطنية ، في عهد الطغيان الحميدي . ولا عجب في ذلك ، فقد عـــاش المؤلف في ظل بيت لمع افراده في تاريخ اليقظة العربيـــة ايام العثمانيين . فأبوه الشيخ ناصيف كان يرى ان احياء تراث اللغة العربية ، من شعر ونثر ، هو الوسيلة الاولى لايقاظ العرب من سباتهم الطويل ، وتذكيرهم بمجدهم التليد . واخوه ابراهيم خاض معمعان المعركة الوطنية ، ونظم بعض القصائد الحماسية ، التي كانت اناشيد يتناقلها رجال الوعي القومي النامي ، في أواخر القرن الماضي.

وقد كانت مسرحية اليازجي ، انموذجاً احتذاه كثير من الكتاب ، سواء في الاطار الفني الشعري ، او في الاطار التاريخي العام [٤] .

(٢) المعتمد بن عباد – ابراهيم رمزي : (١٨٩٢)

تناول المؤلف في هذه المسرحية ، طرفـــاً من تاريخ ملوك الطوائف في الاندلس . وكان محورها حياة المعتمد بن عباد ، الذي بلغ من العز والمنعة ما بلغ ، ثم تصالحت عليه المصائب والاهوال ، وكثر حساده ومناوئوه ، فتقلب على فراش البؤس ، ورسف في قيود الهوان ، بعد ان رفل حيناً في ثياب الرفاهية والسعادة والرخاء [٥] .

والمسرحية تقوم على ثلاث حوادث رئيسية . اولاها مـا كان بين المعتمد ووزيره الشاعر ابي بكر بن عمار ، من صداقة وثيقة ، انقلبت فيما بعد الى عـداء صريح ، أدى بالمعتمد ، في ثورة من ثورات غضبه ، الى قتـل وزيره وصديقه ، لقاء ما اجترحته يداه .

والحادثة الرئيسية الثانية ، هي غزوة الاذفونش (الفونسو السادس) ، لاشبيلية ، واتفاق ملوك الطوائف على الاستنجاد بالمرابطين ، واستنفارهم لمقاومة الغازي المعتدي . وقد اتصل المعتمد بملكهم يوسف بن تاشفين ، الذي جاء على رأس جيشه ، ليرد المعتدي عن ديار المسلمين . وعندما فرغ من مهمته وسجل على الاذفونش نصراً مؤزراً ، عاد الى افريقيـــا ، يطوي النفس على طمع

وطموح ، وخلف وراءه كتائب من جيشه ، جعلها تحت امرة المعتمد ، لترد عن البلاد كل من تسول له نفسه الغدر .

والحادثة الثالثة ، تدور حول ما كان من أمر هذا الجيش ، الذي بطر قواده وشمخوا بانوفهم عزة واستكباراً، فكانوا الآفة التي نخرت عرش المعتمد حتى ثلّته ، وتلّت صاحبه للجبين ، والقت به في غيابة السجن ، حتى قضى نحبه بعد ان فجع بوفاة زوجه ، اعتماد الرميكية .

هذه هي الحوادث الرئيسية ، التي اقام عليها المؤلف بناء مسرحيته . وقد حرص على ان يتقيد بحوادث التاريخ ، كما تقدمها له المصادر ، يرويها بايجـــاز وتلخيص وسرعة ، ولا يبيح لخياله ان يجول في ميدان الابتكار ، وان يقرأ ما بين السطور ، فيبعث الشخصيات حية ، تتحدث بنعمة الحياة . ويسلط على الحوادث قوة الاختراع التي عنده، حتى يضمن تتبع الجمهور لها في لهفة وشوق.

ولم يكن هذا شأن شوقي ، حين أجال خياله في صفحات التاريخ ، وضم الى الحوادث الرئيسية ، واقعة حب بطلالها بثينة ابنة المعتمد ، وحسون بن ابي الحسن ، تاجر اشبيلية الاكبر [٦] .

وهذه المسرحية هي البذرة الاولى للمؤلف في حقل التـأليف المسرحي . وقد كانت بذرة فاسدة ، لم تؤت أكلها طيباً . ولكنه لم يلبث ان اتصل بالمسرح اتصالاً وثيقاً ، وخاصة بعد ان عاش في لندن ، وشهد بنفسه ازدهار المسرح الانكليزي بآثار ابسن وبرنارد شو الخـالدة ، في مطلع هذا القرن . وقد افاد المؤلف من هذا الاتصال ، احسن افادة ، فعاد الى مصر ، ليلج باب التمثيل ثانية وليقدم للمسرح العربي نتاجاً ضخماً من المؤلفات والمترجمات [٧] .

والضعف بادٍ في الوان المسرحية الفنية عـامة . فاختيار المؤلف للحوادث ، واقتصـاره على وقائع التاريخ ، دون ان يكون لخيـــاله يد في احياء الفترة التاريخية وتصوير الجو الذي تحركت فيه الشخصيات ، وتطورت الاحداث ، كل ذلك ينم عن جهله بأبسط قواعد البناء الفني للمسرحية .

زد عـلى ذلك انه كان لا يعنى بالتنسيق الفني الخـــارجي للحوادث ،

ومسرحيته ، في تنسيقها الخارجي ، تنتمي الى المسرح الشكسبيري ، الذي اصبحت طريقته الآن ، معقدة وغير صالحة للمسرح الحديث . وهي تقوم على تعدد المناظر ، وقيام المنظر وحده مستقلا بنفسه ، كأنه فصل قائم بحوادثه . وزاد المؤلف عـــلى ذلك انه لم يحسب حساب الفترة الزمنية ، التي تفصل بين منظر ومنظر . فكان المنظر يتلو الآخر دون ما تمهيد او دون مرور الفترة الزمنية ، التي تكفي لتطور الحادثة ، وانتظار نتيجتها . فالرسل يذهبون الى اقاصي البلاد ، ويعودون لتوّهم في المنظر نفسه ، او المنظر الذي يليه ، وقد بلّغوا ما وكل اليهم . والحوادث تتطور في المنظر الواحد ، من الاسباب الى الوسائط فالنتائج ، دون ان يحسب المؤلف للفترة الزمنية حساباً .

هذا وقد بنى الكاتب مسرحيته على ثلاث حوادث رئيسية ، هي التي اشرنا اليها آنفاً ، وكل حادثة منها ، في نظرنا ، تصلح لبنـاء مسرحية طويلة تزخر لوحتها بالحوادث والشخصيات والعواطف والانفعالات ، هذا اذا كان الكاتب قديراً ، يحسن التصرف بالحوادث ويدرك الوسائل التي تذلل له استغلال المواد الاولية التي بين يديه ، ليخرج منها بعمل فني كامل .

ولا ندري لـماذا احجم المؤلف عن السير في الدروب المطروقة التي مهدها له المؤرخون . فالشخصيات على غناها وخصوبتهـــا ووفرة ابعادها الانسانية وتعدد جوانبهـا في الواقع التـاريخي ، انقلبت بين يديه الى دمى خشبية ، أو آلات متحركة ، منتظمة في حركاتها وسكناتها ، لا تردد ولا احجام ، ولا اقبال ولا نفور ، ولا حيرة ولا تفكر . والحوادث تمتطيها لتسير بهـا مهطعة نحو النتيجة المحتومة .

فالوزير ابن عمار مثلا ، كما يصوره لنا التاريخ ، كان شخصية غنية ، تفيض فتنة وتألقاً . وقد كانت حياته سلسلة من المغامرات الغريبة ، اذ كان يدلّ بشعره ، ويطمع الى بلوغ اسمى الرتب . وكان حين يحز جانبيه مهماز المجد ، يندفع اشد اندفـاع واقواه ، ويعمى بصره وبصيرته عن القدر المتربص به ، فيتورط في مغـامرات جنونية ، كان آخرها تلك التي انتهت بقتله ، بطعنة من

سيف صديقه ، وعشير صبـــاه المعتمد . زد على ذلك انه كان كثير الشك في الناس ، لا يثق بهم ، ولا يطمئن الى احد منهم . وكان كثير الاوهـــام والوساوس ممـــا جعله حرباً عـلى بني البشر ، يخدع هذا ويمكر لذاك ، ويستغلهم جميعاً لتحقيق اطماعه وتنفيذ مآربه .

هذه الشخصية الغنية ، استحالت بين يدي المؤلف الى شبح يقفز هنا وهناك الى ان تزل به القدم ، فيتردى في الهاوية التي حفرها بيديه، والمسرحية ما تزال في بدايتها .

وشخصية الملكة اعتماد الرميكية ، تلك الشخصية الفذة ، التي تعرف اليها المتعمد ، في احدى نزهاته على ضفاف الوادي الكبير ، حين اجازت له بيتين من الشعر ، لم تحظ من ريشة المؤلف بأكثر من لمسات سريعة ، اظهرتهـــا مطموسة الملامح خفية القسمات . في حين ان مصادر التاريخ تروي لنا هذه الفتاة كانت تمتاز بالذكاء الخارق وسرعة البديهة وحضور الجواب . وقد روت المصادر ايضاً قصصاً غريبة عنها ، واظهرت كيف كانت تدل على المعتمد ، وتتيه عليه ، وتكلفه ما يعجز عن القيام به ، حتى تختبر مدى حبه لها ، وتسبر قوة احتماله . وقد كانت نقطة ضعف في حياة المعتمد ، استطاع الوزير ابن عمار ان ينفذ منها الى هجاء المعتمد وآل بيته ، فكان ما كان من امره معه .

هاتان الشخصيتان الخصبتان ، وغيرهما من شخصيات المسرحية ، اهملهـــا المؤلف وتركها تتحرك بفتور وضعف ، هزيلة شاحبة ، دون ان يتطرق الى تحليل نفوسها ، والى استبطان دخائلهـــا . ولو انه عني بذلك ووفق اليه ، لاخرج لنا شخصيات قوية خالدة . فالشخصية الحية ، تبقى في الذاكرة مستقلة عن الحوادث التي تقوم بها ، اذ يتغير الذوق العام جيلاً بعد جيل ، بالنسبة الى حوادث المسرحية ، اما الطبيعة الانسانية فهي واحدة في كل زمان ومكان . فحوادث مسرحية « تاجر البندقية » مثلاً ، لا تجتذبنـا اليوم ، بينما شخصية شايلوك ، مـــا تزال خالدة لا تنسى . وقل مثل ذلك عن عطيل وهاملت ومكبث وفولستاف وغيرها من الشخصيات الخـالدة ، التي رسمها عباقرة الفن

المسرحي ، عبر التاريخ .

هذا ما يختص بالحوادث والشخصيات ، اما اسلوب العلاج ، ووسائله الجمالية والعقلية ، فقد كان هزيلاً قاصراً. اذ اعتمد المؤلف على السجع الثقيل المجوج ، واسرف فيه أيما اسراف ، حتى انه كسا به الحوادث والشخصيات ثياباً فضفاضة كانت تتعثر فيها وتسير متباطئة فاترة . ولا ينسى المؤلف ، شأن معاصريه من الكتاب ، ان يورد الابيات والمقطعات الشعرية ، التي تُنشد او تُغنى في المناسبات ، ليجتذب اليه جمهور المسرح اولاً ، وليضفي على بيانه حلة مستعارة تشف عما وراءها من الزيف والفساد (٨) .

(٣) علي بيك او فيما هي دولة المماليك — احمد شوقي : (١٨٩٣) .

اتيح لشوقي حين كان يطلب العلم في فرنسا ، ان يتصل بالادب الفرنسي اتصالاً وثيقاً ، وان يطلع على فن التمثيل ، في بيئة من احسن بيئاته ، بعد ان خلفه وراءه في مصر ، وهو ما يزال طفلاً يتعثر في خطواته الاولى . وقد اقبل شوقي على المسرح الفرنسي بنهم. وشاهد روائع الادب المسرحي العالمي ، تمثل على اعظم مسارح الدنيا آنذاك ، واكثرها استعداداً ، ويضطلع ببطولاتها جبابرة الفن التمثيلي (٩) . وقد انتفع بما شاهده بعض الانتفاع ، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية . ووجد بذلك مجالاً جديداً تجول فيه شاعريته وتصول . ولم ينتظر شوقي العودة الى مصر ، حتى يتفرغ للمسرح ، بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الاولى ، وهو ما يزال في فرنسا (١٠) يدرس القانون ، ويتلقن الفن ويرتشفه ارتشافاً من منابعه الاصيلة .

وقد اختار الشاعر لمسرحيته فترة كانت مصر فيها في حضيض التدهور والاضمحلال ، اذ كانت الفتن والدسائس والمؤامرات الطابع الواضح لهذا العصر. ولعله اختار هذه الفترة بالذات ، لينفذ منها الى وصف الاخلاق الانسانية ، في اوقات المحن والانحلال ، اذ ان المحن محك صادق للاخلاق ، سرعان ما يبين فيها الصالح والطالح ، ويتميز الخبيث من الطيب . ولكن استعداد الشاعر

آنذاك وشاعريته التي لم تستحصد بعد ، حالا بينه وبين بلوغ هذه الغاية بعيدة المنال .

حاول شوقي ان يصوّر حكم المماليك في مصر ، وما كان فيه من فساد واضطراب ، وما ساد جوه من الوان الدسائس والمؤامرات والانقلابات ، وما كان يرهق به هؤلاء الشعب المصري من افانين الظلم والغدر والاضطهاد . وقد اقام مسرحيته على ازمتين ، احداهما تاريخية والاخرى خيالية . اما التاريخية فان مدارها ما كان من انقلاب محمد بك ابي الذهب على ولي نعمته علي بك الكبير ، واضطرار هذا الى اللجوء الى صديقه ضاهر العمر صاحب عكا ، ليستعديه على خصمه ، ويشد ازره به. ولكن جهود الحليفين ، ما تلبث ان تذهب هباء ، امام جيش ابي الذهب ، الذي كان يعضده رجال الدولة العلية ، للتخلص من الداهية الكبير ، علي بك ، فيسهل بعدها التخلص من خليفته الضعيف الخائر . وكذلك كان مراد بك ، مملوك علي بك ، يساعد أبا الذهب ، حتى يقضي على علي بك ، لتخلص له حبيبته اقبال ، زوج علي بك ، غنيمة باردة .

والازمة الخيالية تدور حول زواج علي بك من الجارية اقبال الجركسية ابنة الجلاّب مصطفى اليسرجي ، وما كان من اضطراره للهرب الى الشام ، وخلو الجو لمراد بك ، ليقترب من اقبال التي تدله بحبها ، ويحملها على قبوله حبيباً او زوجاً ، بعد ان تيأس من عودة زوجها . ثم اكتشافه ، في نهاية المسرحية انها اخته [11] .

وهكذا وفر المؤلف للمسرحية، بواعث الصراع الداخلي ومكامنه ، الا انه عجز عن استغلال تلك الامكانيات العظيمة ، في تقديم عمل مسرحي ناجح ، كما نبا به قلمه المبتدىء ، وشاعريته التي لم تستكمل بعد اسباب نضوجها ، وقعدا به دون تصوير العواطف المتنافرة والارادات المتضاربة والتدسس الى اغوار النفس الانسانية . في حين انه وفق الى حد كبير ، في تخطيط الصورة العامة لهذا العصر ، وما كان فيه من فساد في الاخلاق وخراب في الذمم واضمحلال في هيبة الحكم ، وانحطاط في حياة الرعية .

وتدور المسرحية حول شخصية علي بك ، ولكن المؤلف لا يظهره على المسرح الا في طرف من الفصل الاول ، وطرف من الفصل الاخير ، حين يجرح في المعركة ثم يسلم الروح بعد ان يتجرع كأس السم . وهذا عيب واضح في المسرحية ، إذ إن المؤلف آثر ان يخص تصوير العصر، بأكبر نصيب من المسرحية ، في حين انه ضن على البطل ان يطل بوجهه ، في فترات متصلة متلاحقة من المسرحية ، حتى يتيح للجمهور والقراء ، ان يتصلوا به ، ويتعرفوا عليه ، ويكوّنوا عنه رأياً واضحاً ، يدعوهم الى العطف عليه او النفور منه . وهكذا فوّت عليه فرصة التأثير على الجمهور .

وقد وفق المؤلف في استغلال الفصل الاول من المسرحية ، وقدم فيه للجمهور ذخيرة صالحة من بذور الحوادث وملامح الشخصيات، تمكنه من تتبع المسرحية والسير في مسالكها الوعرة ، وتضع في يده الخيط الذي يمسك به حتى يصل مع المؤلف الى النهاية . فهو يقدم لنا مشهد بيع الرقيق فينقلنا الى ناحية خطيرة من نواحي الفساد في هذا العصر ، حين كانت مصر سوقاً واتجة للرقيق الذين كانوا اصحاب الأمر والنهي فيها . وقد بلغ الطمع ببعض النفوس، مبلغاً كبيراً ، حتى ان الاب كان يبيع ابنه وابنته في سبيل الحصول على بدرات من الذهب . وكان يختلط الحابل بالنابل ، في سوق الرقيق ، حتى ان مراداً يغشاه ليشتري اخته (اقبال) ليتسرى بها دون ان يعلم انها اخته . وقد خلص المؤلف من هذه العادة التي كانت مستحكمة آنذاك ، الى تقديم صورة انسانية مؤلمة ، يتجلى فيها اتجاه شوقي الاخلاقي في أحسن صوره . وكذلك يسلط الكاتب الانوار على موضع آخر من مواضع الفساد في عصر المماليك ، ويبين لنا كيف كان المملوك ، ينتقض على متبنيه وولي نعمته ، حتى لا يبالي ان يورده مورد الهلاك . ونفهم من حديث بشير وتعليق حنا الوكيل ان زمام الامور قد افلت من يدي علي بك، وان الجحود قد دفع ابا الذهب الى ان يستأثر بالملك دون علي بك ، فيضطر هذا الى الهرب الى الشام لاجئاً الى حليفه ضاهر العمر .

هذه هي بذور الحوادث التي غرسها المؤلف في الفصل الاول. والى جانب

هذه البذور ، يقدم لنا شخصيتين من اهم شخصيات المسرحية ، همـــا علي بك وزوجه اقبال .

وتكشف لنا في هذا الفصل أهم صفات علي بك الخلقية. فهو صريح ، يحب من الخصام ما كان ظاهراً مبيناً ، وهو يعتز بالدين والوطن وهو سمح كريم النفس ، اقترن بالجارية (اقبال) ، حين عرف ما تنطوي عليه نفسهـــا من كريم الخلال .

واقبال هذه ، تلك الجارية التي جاء بها ابوها ليبيعها لقاء بدرة من الذهب ، كما باع اخاها مراداً من قبل ، تبدو لنا فتاة جريئة أبية عاقلة ، لا ترضى بان تباع كما تباع البهائم والسلع ، ولكنها تسعى الى حياة زوجية كريمة .

وكذلك نعرف طرفاً من اخلاق محمد ابي الذهب وحنا الوكيل ، وهما صورتان واضحتان ، تتلخص فيهما اخلاق اهل العصر كافة .

وهكذا وفق الشاعر الى حشد هذه العناصر في الفصل الاول ، والحقيقة ان كبار الكتاب المسرحيين على مر العصور ، كانوا يعنون بالفصل الاول ، ويعتبرونه المكمن الذي تنطلق منه حوادث المسرحية قوية معبرة. وقد اعلن دومـاس الاب مرة ان نجاح المسرحية يعتمد على جعل الفصل الاول واضحاً ، والفصل الاخير قصيراً وبقية الفصول ممتعة شائقة . وكذلك كان سكريب – خير من عرف سر نجاح المسرحية على المسرح ، وخير من اتقن فن تركيب المسرحية الفنية الناجحة – يكدس وسائل الايضاح ، ونقـــاط الانطلاق في الفصل الاول من المسرحية ، بحيث يستطيع اشد المشاهدين غباء ، متابعة خط سير الحوادث ، وفهم الشخصيات التي تتقلب عليها . وقد قال كورني قولة حكيمة في هذا الصدد جاء فيها :

« ارى ان يحتوي الفصل الاول على اصول الحوادث جميعاً ، وان تسد الطريق على اي عنصر من عناصر المسرحية ، قد يكون من الممكن تقديمه في هذا الفصل. وكثيراً ما يعجز هذا الفصل عن تقديم جميع المعلومات الضرورية ، التي

تعين على فهم الموضوع فهماً تاماً، كما انه ليس من المتيسر ان تظهر الشخصيات جميعاً فيه ، ولكن بحسبنا ان تذكر اسماؤها ، وان تجد الشخصيات التي تظهر على المسرح ، في البحث عنها »[١٢] .

والمؤلف يمضي في مسرحيته ، مستعيناً بالمؤثرات الخارجية ، التي تشذ عن نطاق التطور الطبيعي للحوادث ، كمشاهد بيع الرقيق واستعداد الجواري للعرض ومشاهد الغناء والشراب ، وما دار فيها من فكاهة ومرح وسخرية ، ومن ضحك كان مداره بطن عثمان بك ، وذلك للتأثير على عواطف الجمهور . كما كان يصطنع بعض الوسائل المسرحية المعروفة كالمفاجآت والانقلابات والاكتشافات . واستعان الكاتب كذلك بالسخرية المسرحية (Irony) حين ترك مراداً يهيم في حبه لاقبال، وهو لا يعلم انها اخته ، بينما الجمهور يعلم ذلك، وكذلك حين جعل (عثمان بك) عيناً للدولة العلية ، يتآمر مع الباشا على علي بك ومحمد بك ومراد بك وهم لا يعلمون من أمرهما شيئاً. وهذه الحيلة الفنية ، يلجأ اليها كتاب المسرحية ، ليضفوا على الاحداث لوناً من الطرافة ، ويبثوا فيها عنصر التشويق والمماطلة ، وليشعروا الجمهور بأنه يشارك في صنع مصير الابطال ، فهو يعلم ما لا يعلمون ، وفي هذا الشعور من اللذة والمشاركة الذهنية ، ما يجعله اذا استغل استغلالاً حسناً ، سبباً في نجاح المسرحية عند الجمهور . ولكن بالرغم من ادراك المؤلف لهذه الحيل المسرحية ، واصطناعه لها ، عجز عن ان يستغلها في ربط حوادث المسرحية ، وفي تشقيق حوادث اخرى منها لا تقل عنها اهمية ، فتكون في يده سلاحاً ذا حدين . فاكتشاف مراد لعلاقة الاخوة التي تربطه باقبال ، ذلك الاكتشاف الخطير ، الذي توصل اليه في نهاية المسرحية ، كان مجالاً طيباً للعمل المسرحي ، وكان من اليسير على المؤلف، ان يجعله في وسط المسرحية ، وان يستغله في توحيد جهود الاخوين ، في مساعدة علي بك على استرداد عرشه فيكفر مراد بذلك عن تنكره لولي نعمته ، وجحوده لفضله ، وتقدم اقبال برهاناً جديداً على اخلاصها ووفائها واعترافها بالجميل[١٣] .

وقد كان المؤلف ينفذ من الحوادث الى المواعظ الاخلاقية ، والى مدح

السلطان وتمجيد الدولة العلية . وكثيراً ما كان يعرّض بالاجانب، ويبين اثرهم في افساد الحيـــاة في مصر ، وسيطرتهم على اولي الامر ، وتدخلهم في ادارة البلاد . وقد ظهر ذلك جلياً في الفصل الرابع . وهو يلخص رأيه فيهم بقوله على لسان عثمان بك :

الا هو ذا ذو النهى والامر بولص وبول وبولينو وبولو الممجد [١٤]

كما انه لا يتورع عن السخرية بالشعب المصري وفلاحيه ، فهو يصفه بالجبن والضعف والخور والخضوع لظلم الولاة ، حتى انه يسلم ظهره وبطنه للضرب طائعاً مواتياً .

والكاتب يعرض لنا الشخصيات شاحبة اللون مبهمة الملامح ، وكأنه كان يخشى ان تسبقه عجلة الحوادث ، فيشد وراءها عدواً ، ناسيـاً الشخصيات في الطريق . وقد مال خط الشخصية عنده نحو الاستدارة ، في رسمه لشخصية علي بك الشجاع الطموح الوطني المخلص المتدين الورع ، ويقابله في المسرحية شخصية محمد بك ابي الذهب الجبان المتردد الخائر الذي يقول عنه مراد بك انه « طفل النّهى طفل الفؤاد » .

وكذلك بذل المؤلف بعض العناية في تخطيط شخصية اقبال ، فصورها لنا شجاعة أبية مخلصة لزوجها ، امينة على شرفه . وهي على مذهبه ، صريحة تحب من الخصام مبينه ، وتؤثر ان تلاقي خصومها في وضح النهار ولا تلجــأ الى اساليب المكرة المخاتلين .

وكان المؤلف يستعين على رسم الشخصية ، بمـــا تبوح به هي في مواقف الحوار والمناجاة ، وبما تقوله الشخصيات الاخرى عنها ، وبمـــا تكشف عنه الحوادث من جوهر نفسها ومعدن روحها .

هذه امثلة من الشخصيات التي وفق الكاتب الى رسمها بعض التوفيق ، الا ان الصفة العامة لشخصياته ، هي الضعف والشحوب ، فعواطفها غامضة مبهمة والصراع الذي يحتدم في نفوسها، يظهره لنا الكاتب هزيلاً مبتوراً، وهي دمى

تتحرك بإرادة الكاتب او ارادة الحوادث ، فلا تتردد ولا تتراجع ولا تفكر بصوت عالٍ ، ولا تدير الافكار في عقلها، لتقلبها على وجوهها المختلفة، وكأن الكاتب الذي احترم التاريخ وتقيد به، في حوادث المسرحية، يخشى ان يخرج عنه في رسم الشخصية ، ولذا لم يبذل جهداً في تلوينها او الاضافة اليها ، مما يخرج بهـــا عن نطاق التاريخ المتداول المكتوب ، الى رحاب الحياة الانسانية الحرة الطليقة .

وقد وفق شوقي الى تقديم شخصية طريفة في المسرحيـة ، هي شخصية ابي حسين المجنون الفيلسوف ، الذي ظهر فجأة في اول الفصل الخامس . وفي هذه الشخصية مشابه من فولستاف في مسرحية « هنري الرابع » لشكسبير ، ومن شخصيـة المهرج في مسرحية « الملك لير » . فقد كان يعلق على الحوادث تعليقات صائبة ، ويسخر من الشخصيات سخرية لاذعـة ، ويطلق الحكم التي كانت خير مصداق لقول القائلين : « خذ الدرر من افواه المجانين » .

وقد كتب شوقي مسرحيته هذه شعراً، ولكنه لم يكن في مستوى الشعر الذي غنّى به فيما بعد ، أو اخرج به مسرحياته التـــالية . فقد كان هزيلًا متعثراً في كثير من المواضع ، فالكاتب ما يزال في اول الشوط ، وموهبته لم تنضج بعد . وقد بهرته الحوادث وملكت عليه نفسه ، فبذل كل ما لديه من جهد، في ادارة الحركة وتنسيق الفصول والمشاهد . إلا أن شعره في هذه المسرحية يدل على فهم نسبي، لأصول المسرحية الشعرية ، فهو يستغل موسيقى البحور العربية الستة عشر ، على اختلاف ما بينها من طول وقصر ، مما يؤدي الى تفـــاوت في دلالاتها الموسيقية ، بحيث تصلح للتعبير عن مختلف العواطف والانفعالات ، وتصوير الحوادث والشخصيات[1] .

وقد كان شوقي يؤثر استعمال البحور الطويلة والكاملة ، لتصوير العواطف العميقة ، والاحزان المؤثرة ولسرد الحوادث والإخبار عنها . وكان يستعمل البحور الخفيفة السريعة ، في المواقف المرحة ، او المواقف التي لا تستدعي جداً او صرامة، كموقف بيع الجواري، ومواقف الغناء والشراب والمرح والفكاهة.

وهو في مثل هذه المواقف ، يهبط عن المستوى العالي من الشعر، الى المستوى البسيط العادي ، ويتدنى الى الوان التعبير التي تناسب عقليات الشخصيات البسيطة ومنازعها واهواءها .

ومن عيوب ادائه الشعري، انه لا يحافظ على وحدة البحر في المشهد الواحد او الموقف الواحد ، وانما يغير البحور ما شاء له هواه ، فتراه يتنقل من طويل الى بسيط الى رجز الى متقارب ، دون ان تكون هنالك ضرورات فنية ملحة تدعو الى ذلك .

وقد اجاد الشاعر في بعض القصائد الطويلة ، كنجوى مصطفى اليسرجي (ص ٦ — ٨) وقد استغل هذا الموقف الشعري الجميل لتصوير ناحية من نواحي الانحلال في هذا العصر، كما كشف عن صلة الاخوة التي تربط بين اقبال ومراد. وكذلك كشف عن شخصية محمد ابي الذهب، وصور اخلاقه، وغدره وتنكره لولي نعمته وجحوده لفضله ، في نجواه (ص ٢٧ — ٢٨) . وكذلك لخص موقف عيون الدولة العثمانية في مصر في القصيدة التي قالها على لسان عثمان بك (ص ٢٩ — ٣٠) وفي تلك التي وضعها على لسان الباشا العثماني (ص ٣١ — ٣٢).

ولم يستنكف الشاعر عن ادخال بعض الازجال والمواويل والاغاني العامية ، في بعض المواقف التي تستدعي ذلك، مجارياً الذوق الشعبي، ومتابعاً التقليد المسرحي الذي كان سائداً في المسرح آنذاك* .

(*) عندما عاد شوقي الى مسرحيته هذه وتناولها بالتنقيح سنة ١٩٣٢ ، حافظ على الهيكل العام للحوادث ، وكرر بعض المقاطع الحوارية ، وقصر الفصول على ثلاثة . الا انه عني باغناء مشاهد الصراع الحسي والنفسي في المسرحية . فجمع بين مصطفى اليسرجي وابنه مراد، في موقف قتال ، كان له اثر انساني رائع ، وارسل سعيداً ليتجسس على اعمال علي بك في عكا، ويحاول اغتياله ، وجمع علي بك بقائد الاسطول الرومي، وكان هذا الاجتماع فرصة للد منها الكاتب الى اغناء شخصية علي بك، واظهار وطنيته وحرصه على رفع لواء الدين . وابرز كثيراً من مشاهد عسف المماليك وبطشهم بالناس . وجاء بها قوية الدلالة واضحة المغزى . وجمع مراداً وشقيقته اقبال في مشهد طويل ، كان مثاراً للمفاجآت والانقلابات والانكشافات .

كما انه بذل عناية تذكر بالشخصيات ، فعزز شخصية علي بك في نظر الجمهور ، وصوره شخصية انسانية خيرة. فهو يعطف على الفقراء والمساكين ، ويعنى بالازهر ودور العلم، ويغدق من كرمه =

(٤) فتح الاندلس – مصطفى كامل : (١٨٩٣) .

نفذ مصطفى كامل ، من الحوادث السياسية المعاصرة ، التي كانت تحيط به من كل جانب ، وتملأ اقطار نفسه ، فتملك عليه شعوره وتستأثر بتفكيره، الى فترة زاهية من تاريخ العرب، وجد فيها متنفساً لاحساسيسه وعواطفه ، ورأى فيها خير دليل على عزة الاسلام والمسلمين ، حين كانوا متحدين ، يعملون على نشر دينهم بعزيمة واخلاص . متيقظين لدسائس الدخلاء ، حريصين على ان يرفعوا لواء الدين عالياً ، وينشروا كلمة الله في كل مكان .

ولا شك في ان فتح الاندلس ، يعد مفخرة من مفاخر التاريخ العربي ، وان اعادته للاذهان، تبعث في النفوس المؤمنة قبساً من الامل، وتحيي العزائم الخائرة ، وتنعش النفوس الفاترة . وهو يقول في ذلك :

« وقد اخترت من الموضوعات التاريخية ، موضوع فتح الاندلس ، لانه من اجمل الفتوحات الاسلامية، التي فاز فيها المسلمون فوزاً مبيناً. وقد احطت في هذا الموضوع الحقيقة بالخيال ، غرضاً لاظهار المقصود بكامل مظهره »[١٦] .

والمؤلف لا يدع فرصة سانحة تفوته ، دون ان يبث افكاره السيـــاسية والوطنية ، ودون ان يمجد العرب والمسلمين ، ويلمح الى الجهاد في سبيل طرد

= على العلماء والفقهاء، ويعتز بالصانع المصري. وقد وضح لنا سياسته وادارته للدولة، فجعل منه سياسياً بارعاً ووطنياً مخلصـــاً ، يرفض ان يلوذ بالاجنبي ، ليساعده على استرداد ملكه ، ويسعى جاهداً للاستقلال بمصر ، وطرد الاتراك منها. وقد اغنى الشاعر الصراع في نفسه ، حين اوقعه في مشهد اخذ يوازن فيه بين مصلحة الوطن والدين ومصلحته الشخصية . وكذلك اغنى شخصية اقبال ، فصورها برة بالشعب ، واثار في نفسها صراعاً عنيفاً بين اخلاصها لزوجها وميلها لمراد بك . وهو صراع بين الوفاء والعاطفة ، يشبه ذلك الصراع الذي احتدم في نفس فيدر ، في مسرحية راسين ، بين شرفهـــا واخلاصها لزوجها ، وحبها لابنه هيوليت . الا ان بطلة شوقي كانت اكثر من بطلة راسين اخلاصاً وحفاظاً على الشرف . وكذلك يقف علي بك من مراد ، حين يعلم بمحاولته لاغراء اقبال ، الموقف نفسه الذي وقفه تيزيه من هيوليت ، عندمـــا وشت به أونون مربية فيدر ، واتهمته زورا وبهتاناً بحبه لها . الا ان علي بك لم يكن يملك من السلطة على ربيبه ما يمكنه من نفيه كما فعل تيزيه .

وكذلك اغنى المؤلف مشاهد المسرحية ، فنقلنا الى قلعة ظاهر العمر في عكا ، حيث تمّ اجتماع علي بك بالقائد الرومي ، واتسع المجال لسعيد ، ليتجسس على علي بك ويحاول اغتياله .

الدخلاء من مصر ، ويشيد بمكانة الخلافة العظمى في نفوس المصريين قاطبة . فنسمعه يقول في احد المواضع :

« لا تخافي يا سيدتي على القسطنطينية ، وكوني آمنة مطمئنة »[١٧] .

ويقول في موضع آخر :

« هل اجابت الخلافة العظمى والامامة الكبرى على خطابنا المتعلق بمحاربة لذريق »[١٨] .

ويقول في موضع ثالث :

« ولسوف يبلغك عني يا اميري وعن رؤساء فرقتي وجنودي ما يسرك ويرضي خاطرك ويرضي امير المؤمنين ، ويبهج كل فرد من افراد الامة الاسلامية . وفقنا الله لما فيه خير بلادنا وسعادة اوطاننا وعز ديننا انه سميع مجيب »[١٩] .

ويقول متحدثاً عن العرب والمسلمين :

« لقد اخترت للحملة التي نيط بها فتح الاندلس رجلا لا هم له الا نصرة الاسلام واعلاء كلمة الايمان ، ولو جرت وراء ذلك انهر من الدم وبحار من ماء الجماجم . واني والغيرة العربية والحمية الاسلامية ، لباذل جهدي في اعلاء شأن ديني »[٢٠] .

ويشير الى اثر الدخلاء في البلاد ، فيقول على لسان طارق ، مخاطباً موسى ابن نصير .

« واعترافاً بما لك علي من الايادي البيضاء ، ارفع لك تقريراً عن حادث يتضح من تلاوته كيف ان الدخلاء في البلاد يضرون اكثر من ضرر اشد الاعداء قوة واكثر الخصوم نفوذاً وسطوة »[٢١]

* * *

يدور الفصل الاول حول تآمر (عبّاد) الوزير الرومي الاصل ، مع فتاة رومية اسمها (مريم) ، اتت من بلادها ومعها رجل اسمه (نسيم) ، على بذل

الجهود للحيلولة دون فتح الاندلس على ايدي المسلمين . ونرى عبّاداً يتردد في بادىء الامر ، ويذكر فضل اولياء نعمته المسلمين عليه ، ثم لا يلبث ان يضعف امام اغراء مريم والحاح نسيم .

فاذا كان الفصل الثاني ، رأينا موسى بن نصير امير المغرب بالقيروان ، جالساً وعن يمينه وزيره الاول عبّاد ، وعن يساره وزيره الثاني حبيب ، والجنود مصطفة تدعو له بالنصر . ونرى عباداً يسعى الى تنفيذ مآربه ، ويحاول ان يثبط عزيمة الامير وان يثنيه عن توجيه الجيوش لفتح الاندلس . ويتردد بادىء ذي بدء ، ولكن تردده لا يطول اذ سرعان ما يعقد العزم على ارسال طارق على رأس الجيش لفتح الاندلس .

وفي الفصل الثالث ، يرفع الستار عن « عارف » الذي تجسس في الفصل الاول على عبّاد ومريم ونسيم ، واستمع خلسة لما دار بينهم . وقد اتى الآن ليهتدي الى الحلقات الاخيرة من المؤامرة ، لكي يكشفها لطارق . ويأتي المتآمرون ويتفقون فيما بينهم على خطة لارجاع الجيش خائباً مدحوراً . وتتلخص خطتهم في بعث رسالة الى موسى ، على لسان الرئيس محمود ، قائد الفرقة الاولى في الجيش ، ينبئه فيها بان طارقاً قد مات ، وان الجنود منوا بخيبة أمل ، واعتراهم من جراء ذلك حزن شديد ، يخشى معه ان يفشلوا وتذهب ريحهم ، ويقترح عليه ان يسمح له بالعودة بهم ثانية الى المغرب .

وينفذ المتآمرون خطتهم النكراء ، ويحزن موسى على قائده حزناً عظيماً ، إلا أنه لا يترك الحزن يقضي عليه ويثنيه عن الغاية السامية التي يسعى لتحقيقها ، بل سرعان ما نراه يبت في الامر بقوة وحزم ، ويقرر اللحاق بالجنود ليقودهم في تلك المعركة الحاسمة . وما هي الا لحظات حتى يدخل عليه رسول طارق ، يحمل اليه البشرى بالفتح الذي افاءه الله على المسلمين ، فيسر لذلك اشد السرور ويبادر الى شد الرحال الى الاندلس حتى يشترك مع قائده وجنوده ، في اجتناء ثمرات النصر غضة طرية .

وهناك يلتقي طارقاً ، الذي عرف تفاصيل المؤامرة من عارف ، فيكشف

له الغطاء عنها ، ويجازي موسى المتآمرين بالنفي ، ويعلن ذلك في البلاد كافة.

هذا هو موجز حوادث المسرحية. وقد عمد المؤلف فيها الى ايراد الحوادث التي تساعد على تطور المسرح نحو النتيجة بسرعة وانسياب ، وتدفع الحركة المسرحية بقوة والحاح ، متجنباً الحشو والتفاصيل والاطالة ، وكل ما من شأنه ان يعوق سير الحوادث الحثيث نحو النتيجة.

ولكنه بالرغم من ذلك، وبالرغم من السرعة التي سارت بها الحوادث ، بما يلائم الجو الحامي الذي كان يحيط بها، اضعف الكاتب عنصر التشويق والتطلع، وقضى على لذة المماطلة بكشفه سر المؤامرة ، وبادخاله شخصية (عارف) ، في معظم فصول المسرحية . وهكذا أطلع الجمهور على سر الحبكة ، وكشف له خوافي الصياغة المسرحية ، واتاح له بذلك ان يتنبأ بالنتيجة المحتومة .

والشخصيات بسيطة التركيب ، مبهمة الملامح ، وألوانها متضاربة مختلطة . وقد مسها المؤلف مساً رفيقاً ، وتركها تتحرك من خلال واقعها التاريخي دون ان يبعث فيها شيئاً من الحياة . وكثيراً ما يسفر المؤلف عن نفسه ، ويطل بوجهه ليقف في طريق تعبير الشخصية عن نفسها بحرية وانطلاق .

وقد رأينا من الامثلة التي اقتبسناها سابقاً، ان المؤلف كثيراً ما يعمد الى الوعظ الخطابي المباشر ، الذي يضعف اثر الحوادث، ويطمس معالم الشخصيات. وهذا النوع من الوعظ في المسرحية ، امارة على ضعف الكاتب وتهافته .

والحقيقة ان الكاتب لا يستطيع ان ينحي الوعظ جانبــاً ، لانه يتصل بالاخلاق الانسانية ويعتمد عليها . والاخلاق تتغلغل في طبيعة الحياة الانسانية، التي عليه ان يصورها بأمانة وصدق ، وهو لا يفكر في ذلك طبعاً، ولا يعمل له بتعمد وقصد . والمسرحية تحوي قيماً اخلاقية وتهذيبية بمقدار مـا تكون نظرة الكاتب الى الحياة ، صائبة ونافذة ، وبمقدار ما يكون تصويره لها صادقاً وشاملا . فمراعـــاة الاخلاق لا تظهر في الخطب الوعظية بل في طريقة علاج الكاتب للموضوع .

واسلوب الكاتب ، مزيج من السجع والخطب والشعر الحماسي والاناشيد التي تلقى في المناسبات ، لتمجد البطولة ، او لتحيي بعض الشخصيات ، او لبث الحماسة في نفوس الجنود [٢٢].

(٥) الفناء المأنوس في حروب البسوس – جرجس مرقس الرشيدي: (١٨٩٧)

يتخذ المؤلف في هذه المسرحية من التاريخ اطاراً واهياً ، ليسرد حوادث المغامرات والمبارزات والحب ، في حلة رومانتيكية فضفاضة .

وقد عمد الى اخبار حرب البسوس ، التي جرت بين تغلب وبكر بسبب مقتل كليب . واستعار منها ذلك الاطار الواهي ، واكتفى من الوقائع التاريخية ، بما يقيم هيكل المسرحية ، ويربط حوادثها برباط وهمي ، يجمعها من اولها الى آخرها . إلا انه تصرف فيها ، وبسط رقعة المسرحية ، وحشد فيها حوادث الحرب والمبارزات والضرب في آفاق الحب والتنكر واللصوصية والدسائس والمؤامرات ، والميتات الرومانتيكية ، التي تقع على خشبة المسرح ، وغير ذلك مما صبغها بصبغة رومانتيكية فاقعة اللون ، نأت بها عن الواقع التاريخي ، وابتعدت عن المجرى الطبيعي للحياة الانسانية .

وقد بسط المؤلف هذه الاحداث على خمسة فصول ، تنقل بنا فيها بين قبائل العرب في انحاء الجزيرة ، وتاه بنا في صحراء طرابلس ، حتى عثر على ابطال المسرحية المشردين .

ويقوم الصراع على ازمتين ، احداهما تاريخية والاخرى خيالية . اما الثانية فهي حادثة الحب التي تستأثر باهتمام المؤلف . وبطلاها هما المهجرس بن كليب وسعدى بنت خاله جساس . وقد طغت هذه الحادثة على الوقائع الحربية ، وعلى غارات القبائل . وانبسطت لوحة العمل المسرحي في يد المؤلف ، بسبب تفرق الحبيبين ، وانتشار الرسل والعيون للبحث عنهما . وقد كان ذلك كله ، مجالاً متسعاً للكاتب ، جال فيه بقلمه ، ليرسم لنا صورة رومانتيكية ، لا تعتمد على الواقع التاريخي الا قليلا ، وتثير في انفسنا الدهشة لا الاعتراف

والاقرار . ولا تتصل بالحوادث الرئيسية اتصالاً منطقياً ولا ترتبط بالاحتمال اليها .

وقد توارت الشخصيات وراء ستار الحوادث الكثيف والمنولوجات الطويلة وشعر المناسبات ، وغير ذلك مما كان يضعف الحركة المسرحية ، ويبدو ثقيلاً غثاً على سمع الجمهور وبصره . ولم يعرها المؤلف شيئاً من عنايته ، فخرجت من بين يديه اشباحاً او دمى تتحرك ، وفي ايديها خيوط الحوادث ، تمعن في حبكها وتعقيدها حتى تجعل منها نسيجاً متشابك الخيوط مختلف الالوان ، إلا أنه غير ملتحم . ويحار المؤلف في جمعه وتنسيقه ، ويضطر الى اصطناع المفاجآت المستنكرة ، والمفارقات الغريبة واعمال التنكر والمغامرات. ويكثر من صور الصراع الحسي ، وهو صراع سطحي وسُلي بينما يكتفي من صور الصراع النفسي ، بأقل القليل . وهكذا تمضي الحوادث متعثرة مضطربة ، حتى تبلغ نهايتها السارة ، حين يلتقي الحبيبان ، المجرس وسعدى، ويتضاعف سرورهما بعودة ابنهما غريب ، وبتتويج المجرس ملكا على العرب بطريقة لم يعرفوها في جاهليتهم بل هي اقرب الى الطريقة التي كانت متبعة في بلاطات ملوك اوروبا ، الذين صور حياتهم الرومانتيكيون في القرن التاسع عشر . واسلوب المؤلف الانشائي هزيل ، ولغته ركيكة غثة ، إلا أنه كان يختار للمواقف العاطفية ، ما يلائمها من الشعر العاطفي ، الذي يساعد على تهيئة الجو العام وابراز العواطف المتأججة .

(٦) السموءل او وفاء العرب[٢٣] – انطون الجميل : (١٩٠٩) .

اختار المؤلف ، طرفاً من تاريخ امرىء القيس ، بعد مقتل ابيه حجر ، وبنى مسرحيته عليه . ووفاء السموءل أشتهر في التاريخ العربي ، ككرم حاتم وشجاعة عنترة وعزة كليب وهيام المجنون وعفة ليلى. وفي حادثته مع امرىء القيس ، تتوفر العناصر التمثيلية (الدراماتيكية) ، فالصراع النفسي بين الوفاء، وعاطفة الابوة ، موضوع يحوي كل مقومات العمل الدراماتيكي ، اذا استغله الكاتب استغلالاً حسناً .

وقد اعتمد المؤلف على ما جاء في الاغاني والعقد الفريد وغيرهما من كتب الادب ، من اخبار هذه الحادثة ، وضفر على حواشيها حادثة غرامية ، بطلاها عـاديا (ابن السموءل) [٢٤] وهند بنت امريء القيس . وجعل هذه الحادثة المخترعة المحرك الاول لحوادث المسرحية . واحكم الربط بينهـا وبين الحـادثة التاريخية . وعاشت على هامش هاتين الحادثتين ، حوادث اخرى ، ساعدت على دفع الحركة المسرحية قدماً ، منها ثأر الطماح الاسدي ، الذي قتل امروء القيس اخاه في احدى مواقعه مع بني اسد ، فقد كان هذا الثأر عاملاً فعالاً في تطوير العمل في المسرحية . وكان الطماح هذا ، يمثل عنصر الشر والنذالة في المسرحية ، وقد كانت ترفده روافد اخرى ، كنقمة المنذر على امريء القيس ، واهداره لدمه ، عندما لجـأ اليه بنو أسد ، واستنجدوا به على عدوهم الذي استفحل قتله فيهم . وكثورة قيصر لشرفه ، عندما وشى الطماح بامريء القيس ، وادخل في وهمه ان امرأ القيس لم يرع الامانة ، ولم يتورع عن مغازلة ابنته والاتصال بها .

وقد اضاف المؤلف الى المسرحية ، بعض القيم الاخلاقية المستوحاة من تاريخ العرب وعاداتهم في ذلك العصر ، الى جانب مثل اخلاقية استمدها من عصره ، فكان المسرح عنده ، « مدرسة لعزة النفس والاباء ونبل الاخلاق » ، كما كان عند كورني ، على حد وصف فولتير له .

واقتحم المؤلف النطاق الذي ضربه اليسوعيون حول مسرحياتهم ، وادخل عليها عنصراً جديداً هو الحب . مجاريـاً العرف المسرحي والقصصي ، الذي يفرض على الكاتب المبتدىء ان يتعرض للحقائق الرئيسية في حياة الانسان ، وهي الولادة والطعام والنوم والحب والموت ، بقليل او كثير . وان يقدم عنصر الحب على هذه جميعاً ، لأنه يشفي النفس ، ولأنه مخرج لطيف ، للقصة او المسرحية ، يستطيع الكاتب ان ينفذ منه الى احيائها وتطويرها وانهائها ، على خير الوجوه ، واعلقها بالنفس الانسانية .

وقد كان هذا العنصر قوياً في المسرحية ، طغى على الألوان الفنية الاخرى ،

وكادت عناصر التاريخ وحقائقه ، تتلاشى امام هذه الحادثة ، التي ركز المؤلف فيها جهده ، وعني بوصف الارادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة فيها .

واضطرب المؤلف في تناوله للتاريخ ، فافترض وجود عداوة بين السموءل وامريء القيس ، بسبب هجاء هذا له. وقد ادخل هذه الحادثة ، حتى يبالغ في تصوير وفاء السموءل وتضحيته . وكذلك تصرف في شعر امريء القيس ، وفي المأثور من الشعر العربي الذي استشهد به ، وبدل بعض الالفاظ والعبارات والمعاني ، حتى تلائم المناسبات التي اوردها فيها .

واضفى على الحوادث مسحة رومانتيكية ، بادخال حادثة الحب العنيف ، وما احاط بها من حوادث التنكر والدسائس والخطف ، وبما قيل فيها من الشعر العاطفي والبطولي .

وشخصياته اقرب الى النماذج ، إلا أنه لم يبذل جهداً كبيراً في بناء النموذج وتركيبه وجمع الصفات والتصرفات ، التي تجلو صدأه ، وتنفي ما يحيط به من شوائب . وترك لمعلوماتنا التاريخية ، وللفكرة العامة عن الحوادث التاريخية ، ولخيال القارىء والمشاهد استكمال الصور المطلوبة، واجتلاب الحلقات المفقودة. وقد كان السموءل عنده ، كما كان في التاريخ ، نموذجاً للمروءة والوفاء وكان امرؤ القيس نموذجاً لليأس والعظمة ، والطماح نموذجاً للمكر والشر ، وهند نموذجاً للاخلاص في الحب والتضحية في سبيله ، على يأسها منه ، شأن بيرينايس في مسرحية راسين .

ولم يبذل الكاتب كبير جهد في اختيار الفاظه وعباراته، ولم يحاول المحافظة على الزي اللغوي للعصر التاريخي ، بل كان اسلوبه يتراوح بين اللغة السهلة البسيطة واللغة المختارة الجزلة التركيب المحكمة النسج المتينة الاسر. والمسرحية بوجه عام لم ترتفع عن المستوى الذي بلغته المسرحية التاريخية في عصرها ، بل انها قصرت دون بلوغ شأو بعض المسرحيات التي سبقتها أو تلتها .

(٧) الرشيد والبرامكة – الاب انطون رباط اليسوعي : (١٩١٠) .

تناول المؤلف في هذه المسرحية . نكبة البرامكة ، على يد الرشيد ، تلك

الحادثة التاريخية المعروفة ، التي تناقلها الكتاب والمؤرخون ، حتى لا يكاد يخلو منها كتاب من كتب التاريخ والادب التي ارّخت للدولة العباسية .

وهو في الفصل الاول، يصف لنا ليلة طرب في قصر البرامكة الذي ابتنوه حديثاً . وقد شهدها البرامكة وحاشيتهم والشعراء والمضحكون . وفي الفصل الثاني صور مبايعة المأمون بالخلافة ، وارسال الوفد الى شارلمان ، وفي الفصل الثالث تناول حوادث الغدر ، والتحضير للنكبة . وفي الفصل الرابع وصف المذبحة وما حدث فيها ، اما في الفصل الخامس الذي سماه : البكاء والندامة ، فقد جمع بعض ما قاله الشعراء في رثاء البرامكة، كما صور لنا الرشيد نادماً على فعلته يبكي البرامكة ، ويأسف على ما اجترحته يداه .

وقد اخذ الكاتب حوادثه من التاريخ المسند الموثوق ، ولم يتصرف الا في التفاصيل التي تعينه على تصوير الجو التاريخي ، او على رسم الشخصيات وبعثها حية . ولجأ ايضاً الى بعض وسائل التأثير الخارجية، التي تشذ عن مجرى التطور الطبيعي لحوادث المسرحية، كحفلات الطرب والغناء والسمر والمنادمة . وهي وسائل يلجأ اليهـــا عـادة الكاتب المبتدىء ، لتغطي بعض وجوه الضعف في المسرحية ، ولتجتذب الجمهور ، وتضمن استمتاعه بمشاهدة الحوادث .

والكاتب في هذه المسرحية ، لا ينتمي الى مسرح معين . ففيهـا مشابه ورواسب من المأساة الكلاسيكية الجديدة ، والمأساة الرومانتيكية . فقد احتفظ للمأساة بفصولها الخمسة، وحافظ على ما تقتضيه المأساة من الجد والجلال، واختار شخصياتها من تاريخ الملوك والامراء ، ولم يجمعهم الى السوقة وعـامة الشعب . وتجنب تصوير المواقف الفاجعة ، والحوادث الدامية على المسرح ، وكتبها باسلوب كلاسيكي مختار ، يتخذ سمته الجدّي الرفيع ، طوال المسرحية، ولا ينحدر الى ذلك الزي العادي من الحديث الشائع المألوف .

ولكنه لم يأبه للتقيد بجميع شروط المـــأساة الكلاسيكية ، تقيداً صارماً . فقد ازدحمت الحوادث عنده وتعقدت ، حتى انه لم يستطع المحافظة على وحدة الزمان وان بذل جهده في المحافظة على وحدة المكان. والحقيقة ان

وحدة الزمان هذه ، جنبت على الكاتب وعلى المسرحية ، فحالت بينه وبين التوسع في رسم الجو التاريخي رسماً دقيقـــاً ، يساعد على تصور الحوادث ، ويدعم رسم الشخصيات . اما وحدة التأثير والحادثة ، كما ارادها ارسطو ، ومؤداها ان تصور المأساة عملاً واحداً كاملاً ، ترتبط اجزاؤه ارتباطاً وثيقاً ، حتى لو ان احدها استبدل به غيره، او نزع من مكانه لتفكك البناء جميعه او تبدل ... فلم تتوفر في المسرحية . لأنه حشا فيها بعض المشاهد والحوادث ، كمشهد الطرب وارسال الرسل والمبايعة ، التي لم يكن لها اي اثر في تطوير الحادثة الرئيسية ودفعها قدماً ، وان ساعدت على رسم الجو التاريخي ، ووضع الحقيقة التاريخية في ثوب تمثيلي ملائم . كما انه في الفصل الخامس بدأ حـــادثة جديدة ، خففت من وطأة المأساة، واضعفت اثرها في النفوس وابرزت الموعظة في شكلها الواضح وثيابها الفاقعة الالوان. ولم يحترم المؤلف مبدأ فصل الانواع، فالفصل الاول عنده مزيج من عناصر الهزل والجد . والحقيقة ان الكاتب لا يأبه كثيراً للتقيد بهذه الوحدات ، اذا كان فيها جناية على التاريخ ، فهو مع نقاد عصر النهضة الذين كانوا يقولون: ان المأساة هي محاضرة في التاريخ؛ فغايته كما يظهر تعليمية تهذيبية لا فنية .

ولذا اضطر بسبب هذه الغاية التهذيبية ، الى تجنب تصوير المرأة ، في دور الفتاة العاشقة المحبة ، وقد كان الحب دعامة قوية للمأساة الكلاسيكية الجديدة . ومـــأساة « السيد » فاتحة العصر الكلاسيكي العظيم ، هي صراع بين الحب والشرف . وقد انتصر فيها الحب ، وان لم ينخذل الشرف . ومآسي راسين تدور على عاطفة الحب ، وتبرزها احسن ابراز . والكاتب هنا ، يقدم لنـــا المرأة ، بل يشير اليهـا اثناء الحديث ، اشارة عابرة ، كما فعل عندما اشار الى العباسة وزبيدة وام جعفر ظئر الرشيد .

وهو لا يقف من الملوك موقف الكلاسيكيين ، كتاب عصر لويس الرابع عشر ، الذين كانوا يرون الملك رمزاً للفضيلة ، فهو حكيم ذكي عادل كريم مهيب . وصورة هـــارون الرشيد عنـده اقرب الى صور الملوك في بعض

مسرحيات شكسبير ، فهو ينتمي الى طبقة لير و كلوديوس وريتشارد الثالث ، لا الى طبقة فرنانـــد وتيتوس وطوليوس وسواهم من ملوك الكلاسيكية الجديدة .

هذا مـــا لمسناه عند الكاتب من رواسب المدرستين الكلاسيكية والرومانتيكية ، وقد كانت هذه الحرية ، التي اباحهـا لنفسه ، معواناً له على تقوية عنصر الواقع التاريخي في المأساة ، وابرازه واضحـــاً جلياً ، وعلى بث نسمة من الحياة في بعض الحوادث والشخصيات .

وقد وفق الكاتب في رسم بعض الشخصيات ، فهو يقدم لنا صورة الرشيد المتردد المتأرجح بين القوة والضعف والملاينة والعنف ، وهو لا يصدر في ذلك عن حنكة ودراية او لسياسة رشيدة يعمل لها ، ولكن لان هذه الصفات ركبت في طبعه. فهو مضطر لان يمنح الامين، القسط الوافي من حبه وتقريبه، على الرغم مما يمتاز به المأمون من العلم والذكاء والخلق الحميد . وذلك لان ام الامين ، زبيدة ، تقسره على ذلك . وهو مضطر كذلك الى ان يخضع للبرامكة ، فيكون مطية ذلولاً لتحقيق مآربهم، حتى يبلغ به الامر ، ان يعقد لجعفر الزواج على العباسة ، دون ان يسمح لهما بالخلوة . ولكن الزوجين ، لا يأبهان للرشيد ، ويطمعان في حلمه ، او ضعفه ، فيتزوجان وينجبان غلامين هما الحسن والحسين . وهو ضعيف ، يعرف ما يقوم به البرامكة في دولته ، ويحضر مجلساً لهم ، يسمع فيه باذنيه ، مدح الشعراء لهم ، بمـــا لم يمدح به هو نفسه، فيغضي عن ذلك جميعه ، ولا يحرك ساكناً ولا يثير غباراً ، بل يكتفي بان يقول :

«يتهددني جعفر، انه لخداع نفسه، يهينني ويستذلني، وتربة المهدي لارجعن سهمه الى نحره . لكن ما الحيلة اني لعاجز لا اتجرأ على صعاب الامور » [٢٥].

ويردد هذا المعنى في اكثر من موقف . ويقول في موضع آخر ، مشيراً الى ما اغراه به الفضل من الفتك بالبرامكة .

« ما اسهل القول وأصعب الفعل » [٢٦] .

وهو يضعف امام يحيى البرمكي، كما يعاوده ضعفه، حين يعلم ان ام جعفر، ظئره ، تقف بالباب ، وقد جاءت مستعطفة باكية . ويبلغ به الضعف اشده حين يذهب الى قبور البرامكة يبكيهم ، ويطلب العفو ممن بقي منهم .

وكذلك نجد ان الكاتب اجاد في رسم شخصية الفضل بن الربيع ، الذي استدرج الرشيد بمكره ودهائه ، واستطاع ان يقنعه بنكبة البرامكة . وفي هذه الشخصية مشابه من (ياجو) في مسرحية « عطيل » . وقد عرف الفضل كيف يستغل ضعف الرشيد وان يأتيه من مأمنه ، كما نجح ياجو من قبل، في تأجيج نار الغيرة في صدر عطيل ، وقد نجح كل منهما في الوصول الى غايته ، فخنق عطيل ديدمونة ، كما فتك الرشيد بالبرامكة ، وكانت عاقبة الامر وبالاً عليهما . والفضل هو نموذج للامناء ، الذين يسلطهم الكتّاب على ابطال المآسي ليقودوهم برقة وخبث ، الى المصير المحتوم ، وقد احسنت فيدر في وصفهم حين قالت مخاطبة مربيتها وأمينة سرها اونون :

« لن اصغي اليكِ بعد الآن، اذهبي ايتها المسيخة الكريهة ، اذهبي اتركيني وحظي العاثر ، فلتجزكِ السماء الجزاء الاوفى ، وليكن عذابك عبرة دائمة ، يخوف بها امثالكِ الذين يغذون الامراء التعساء بحيلهم الوضيعة ، ويدفعون بهم الى المنحدر الذي تميل اليه قلوبهم ، ويمهدون لهم طريق الغواية ، اولئك المداهنون المقبوحون، اولئك الهدايا المشؤومة، التي لا يستطيع الآلهة الغضاب ان يدهموا الملوك بشرٍ منها » [٢٧] .

(٨) رواية حياة مهلهل بن ربيعة او حرب البسوس – محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي مرعي : (١٩١١)

عمد الشيخ عبد المطلب وزميله الى المقرر على طلاب المدارس التجهيزية من تاريخ اللغة العربية وآدابها ، وحاولا ان يخرجاه في سلسلة مسرحيات عربية تاريخية ، يفيد منها المشاهدون ، كما يفيد القراء . واخرجا من هذه السلسلة مسرحيتين ، نتناولهما هنا بالعرض والدرس ، لانها تمثلان نظرة خاصة الى فن المسرح ، نظرة العالم الذي يعيش في عزلة بين كتبه ومحابره ، ويحاول

المشاركة في فن جديد، وصلته اخباره بالسماع، وتصوره على نحو خاص ابتعد فيه عن مفهوم المسرحية وعن اصول البناء المسرحي .

وقد استمدا وقائع مسرحيتهما هذه من كتب التاريخ، ومن اخبار الايام والوقائع [٢٨] . وحاولا ان يحافظا على حقائق التاريخ ، كما اثبتتها المصادر ، دون ان يضيفا اليها حادثة واحدة من صنع الخيال، تربط ما بين تلك الحلقات المتناثرة ، من تلك الحرب التي مكثت اربعين سنة ، وذلك :

« ليخرج شهود الرواية على علم بما كان في عصرها من الحوادث والشئون ، فتكون العبرة بشيء حقيقي ، وانجع العبر ما كان منشؤه الحقيقة » [٢٩] .

وقد حرصا فيها على مكارم الاخلاق ... وقالا في ذلك :

« فلم نسلك سبيل الغراميات، ولم نتعرض لاخبار النساء، الا حيث يكون ذلك داعياً الى فضيلة او ناهياً عن رذيلة بوجه مرضٍ ، او خبراً تاريخياً بعيداً عن الفتنة والتأثير بشرط ان يكون ذلك كله مطابقاً للتاريخ الصحيح » [٣٠] .

وقد حرصا كذلك على توفير الفائدة الادبية واللغوية ، ولذا حشدا في المسرحية ما أثر عن عصرها من الكلام نظماً ونثراً ، واودعاه فيها ليختار منه كل ممثل او قارىء ما يروق له [٣١] .

والحقيقة ان الكاتبين حافظا على تلك العهود التي قطعاها للقراء ووفيا بها ، فجاءا بحقائق التاريخ متتابعة ، دون ان يبيحا لقلميهما العبث فيها ، بحذف او اضافة او تقديم او تأخير، او ابراز لما هو مهم مشوق، واستغناء عن الحوادث التافهة ، التي تعوق سير المسرحية .

ولم يحسبا للعمل المسرحي حساباً ، ولم يلتفتا للتقسيم الفني الخارجي للفصول والمشاهد فكانا ينتقلان في الفصل الواحد بين المشهد والمشهد ، ومن مكان الى آخر بعيد عنه لا يرتبط به ادنى ارتباط ، دون تنبه لتطور الحوادث، واعتماد اللاحق منها على السابق ، واتصالها باواصر السببية . فهما يصوران في المشهد

الاول من الفصل الاول عزة كليب وانقيـــاد العرب له ، وعقد اللواء له وتتويجه بتاج الملك ، في ثلاث صفحات . .

وينتقلان بعد ذلك الى المشهد الثاني ، الذي تدل الدلائل على ان حوادثه تقع بعد المشهد السابق بزمن طويل . ثم يعرضان في المشهد الثالث اسبـــاب حرب البسوس . ويتقدمان للفصل الثاني ، ليتابعا سرد اسبـاب هذه الحرب، وهكذا ينتقلان من مشهد الى مشهد ، وكل مشهد من مشاهدهما ، يصلح لان يكون موضوعـاً لمسرحية قائمة بذاتها ، لا ان يكون جزءاً من فصل ، في مسرحية تقع في ثلاثة فصول وكل فصل منها ينقسم الى مشاهد عدة .

وطريقة تعدد المشاهد هذه ، حاولها كتاب عظام ، منهم شكسبير . الا انهم كانوا يدركون معنى تطور العمل المسرحي ، من الداخل ومن الخارج ، ويفهمون معنى التطور النفسي للشخصيات ، وارتباط الحوادث وتسلسلها الزمني. وكانوا يكتفون من الحوادث بأقلها ويبرزون النواحي اللامعة المؤثرة منها ، التي تساعد عـلى تطوير المسرحيه تطويراً حقيقياً وتدفع بالعمل والحركة الى الامام . ولئن كانت هذه الطريقة ، ميسرة لعبقرية شكسبير وصالحة لتمثل على مسرح بسيط كمسرحه ، فانهـا لا تصلح بحال ، لتعرض على مسرحنـــا الحديث ، في هذا الثوب المهلهل وبهذه الحوادث المتراكمة ، التي طغت عـلى الشخصيات ، حتى لم يعد لها اثر في تكوين المسرحية ، ولم تتفاعل مع الحوادث ادنى تفاعل بحيث تنبع الحوادث من اهوائها ورغباتها ونزواتها ، وتعود بالتالي لترتد عليها وتؤثر في تصرفاتها .

ولا ينسى الكاتبان ان يوردا قصـائد المهلهل وجساس والحارث وعبيد بن الابرص وسواهم من شعراء القبائل مهما كانت طويلة ، ودون ان يكون لها ادنى علاقة بالعمل المسرحي .

ونحن لا نحاسب الكاتبين هذا الحساب العسير ، الا لاننـا نعلم ان الشكل العام للمسرحية ، كان قد استقر على اسس واضحة ، في تلك الفترة التي ألفا فيها هذه المسرحية . وقد كانت المسارح المصرية تزخر بآثار الادب العـالمي ، في

ترجمات ادبية دقيقة ، او في ترجمات مشوهة محرفة ، الا انها كانت تحافظ على الشكل العام لبناء المسرحية وعلى تقسيمها الفني الخارجي الى فصول ومشاهد .

(٩) حياة امرىء القيس بن حُجْر : (١٩١١)

وما ذكرناه عن تلك المسرحيه ، ينطبق على المسرحية الثانية التي الفهـا الكاتبان وهي « حياة امرىء القيس بن حُجْر » .

وقد تناولا فيها طرفاً من حيـاة حُجْر ، فصوّرا ظلمه لبني أسد ، وامتناعهم عن دفع الاتاوة التي فرضها عليهم ، واهانتهم لرسوله ، ثم عقابه لهم بالسجن وعفوه عنهم . ولكنهم لم يحفظوا له هذه اليد ، بل دبروا له مكيدة ذهب ضحية لها .

وقد حمل ابنه امرؤ القيس ثأره ، وألب القبائل على بني اسد . وعندما أهدر النعمان دمه لجأ الى السموءل ، ثم ذهب الى قيصر الروم ، وعاش عنده فترة من الزمن، كانت نهايتها تلك المكيدة المعروفة التي دبرها له طماح الاسدي فقضى ضحية حلة مسمومة اهداها اليه القيصر .

هذا هو ملخص المسرحية . وقد حافظا فيها على رواية التاريخ ، ولم يضيفا اليها شيئاً من بنات افكارهما او مستنبطات خيالهما ، كما فعل انطون الجميل ، في مسرحيته « السموءل او وفاء العرب » . ونحن لا نتوقع منهما ان يفعلا ذلك، اذ كانت غايتهما تعليم الطلاب دروس الأدب بطريقة مبتكرة مستساغة. فكانت المسرحية عندهما بحثاً او مقالة في الأدب والتاريخ .

وقد حشدا في المسرحية ، قصائد امرىء القيس ، التي قالهـا في مختلف المناسبات، وقصائد الشعراء الذين عاصروه او نادموه . واوردا مناظرة امرىء القيس لعبيد بن الابرص ، ومناظرته للتوأم اليشكري ، وغير ذلك من القصائد والمقطوعات الشعرية ، التي كانا يسوقانها لأوهى المناسبات واتفهها .

وهذه المسرحية ، لا تختلف عن سابقتها من حيث الاخراج الفني . فقد صدرت بعدها مباشرة ، وفيها من العيوب والهنات ما في تلك . من حشد

للحوادث وسرد للمشاهد دون تمهيد، ودون حساب للزمن، وللتطور المفروض بين المشاهد والفصول . وخير ما توصف به هاتان المسرحيتان ، انهما تاريخ متسلسل ، قُسم الى فصول ومشاهد تقسيماً اعتباطياً دون تفكير او تدبر ، ودون تسلسل او ترابط .

(١٠) ابن وائل – شارل أبيلا اليسوعي : (١٩١٢)

رجع المؤلف في المادة التاريخية لهذه المسرحية ، الى مـــا جاء في كتاب الاغاني خاصاً بحرب البسوس . فقد جاء في الاغاني ما ملخصه :

ان جليلة كانت اخت جساس البكري ، وامرأة وائـل كليب التغلبي . فلما قتل جساس وائلاً ، ووقعت حرب البسوس بين بكر وتغلب ، رجعت جليلة الى اهلها فولدت غلاماً سمته الهجرس . فنشأ في بكر لا يعرف نسبه ، حتى وقع يوماً بينه وبين رجل من بكر كلام ، وقف الهجرس منه على حقيقة نسبه . ومن ذلك الحين عقد النية على اخذ الثـــأر فانجز مقاصده وقتل خاله جساساً قاتل ابيه [٣٢] .

وقد تصرف المؤلف في حوادث التاريخ ، وان كان الرواة قد اختلفوا فيها وتفاوتت التفاصيل التي اتوا بها . فجعل جليلة تتزوج الحارث بن عباد، سيد بكر ، وجعل الحارث يتبنى الهجرس ، ويوهمه انه ابوه . ويعيش الهجرس في كنف الحارث عـــلى هذا الوهم ، الى ان ينبئه ثعلبة البكري بحقيقة نسبه ، ويستحثه على الفتك بخاله جساس اخذاً بالثأر. كما جعل للحارث ولداً من جليلة، وسماه جليلاً . وجليل هذا هو الذي يكون حمامة السلام بين بكر وتغلب ، وهو الذي يثني الهجرس عن قتل خاله جساس . وهكذا تنتهي المسرحية نهاية سارة ، مخالفة بذلك ما جاء في التاريخ .

وكذلك ضرب المؤلف صفحـــاً عما ذكره الرواة عن اخلاق المهلهل ، فصوره اشرف طبعاً واسمى منزعاً .

وهكذا تصرف في تفاصيل الحوادث التاريخية ، وعبث ببعض الحقائق المعروفة .

وقد زحم لوحة المسرحية ، بالحوادث المحزنة والحروب الطاغية ، وحافظ على وحدة التأثير ، الا انه اتخذ من «السيد» لكورني مثلاً يحتذيه ، فبعد ان حشد الحوادث التي تؤدي الى تأثير محزن ، في عرض المسرحية ، انهاها نهاية سارة ، بان تنازل المهجرس عن ثأره ، وهكذا عقد الصلح بين بكر وتغلب .

وليس من شأن الاب شاول ابيلا ، وهو يكتب مسرحيته التهذيبية ، ليمثلها طلاب المدارس اليسوعية ، ان يجعل للحب اثراً فيها ، ولذا لم يتعرض له بقليل او كثير وبنى مسرحيته على ذلك الصراع الحسي ، الذي وقع بين القبيلتين ، وعلى لؤم جساس وخسته ، ومحاولته قتل المهجرس ، وعلى المهجرس وهو يسعى للثأر لأبيه ، بعد ان اكتشف حقيقة الأمر .

والمؤلف يحافظ على جلال شخصيات الامراء والحكام في المسرحية ، فهو يصور لنا الحارث حكيماً رزيناً عادلاً . وكذلك صور لنا المهلهل بطلاً شجاعاً كريم النفس، وهو يحافظ على هذه الصفات النبيلة ، حتى في اشد مواقفه عسراً ، وفي اعظمها تأثيراً على النفس واغراء بالتقلب والتغير .

وقد بسّط المؤلف العقدة ، شأن الكلاسيكيين ، وعمد الى تصفية الحوادث من الحشو والشوائب ، ومن كل ما من شأنه ان يضعف وحدة التأثير فيها ، معتمداً على القصّ والإخبار ، متجنباً تصوير الحوادث بصورة مباشرة شأن الرومانتيكيين. وقد حافظ على الجد والصرامة في تطور الحوادث نحو النهاية ، وكان الحوار يتخذ سمته الجدي الرفيع طوال المسرحية ايضاً .

وغلبت الغاية التهذيبية على المؤلف في نهاية المسرحية ، فجعلته يعقد الصلح بين المهجرس وخاله جساس ، وهكذا تجنب صدم شعور جمهوره ، ومعظمه من الطلبة وذويهم ، بحادث قتل ، وآثر ان يبرز روح التسامح المسيحية ، فأنهى المسرحية بنهاية سارة تجلت فيها الرحمة باسمى معانيها ، كما فعل كورني في نهاية مسرحيته « سنّا » حين جعل اغسطس ، يعفو عن اميلي وسنّا ومكسيم ، الذين تآمروا على قتله .

وقد نجح المؤلف في تصوير بعض الشخصيات . فالحارث الحكيم العادل ،

يظهر لنا في كل موقف من مواقفه في المأساة ، ممثلاً لهذه الصفات النبيلة . وهو يتصرف في الامور ، ويعالج المشكلات التي تنجم عن الاستعداد للقتال ، وعن حوادث الحرب بين القبيلتين ، بما يبرز هذه الصفة فيه ، ويأتي في كل مناسبة بدليل جديد عليها . اما جساس ، الشخصية المقابلة للحارث ، فقد كان مثالاً للخسة والنذالة ، وكان يحرك عناصر الشر في المأساة ويحوك الدسائس ويدبر المؤامرات ، لينتصر في هذه الحرب، التي كانت في اصلها نتيجة لطيشه وغروره ورغبته في الشر . وهو لا يأبه لنوع الواسطة ، ما دامت تؤدي به الى النتيجة المطلوبة. وكذلك كان موقفه من الهجرس ، فقد كان يحكم الخطط لقتله ، قبل ان يكتشف حقيقة امره معه ، وينقلب شؤماً عليه .

والاسلوب الذي اختاره المؤلف هو النثر . وقد حاول ان يتفاصح في لغته وينتقي الالفاظ المختـــارة والتعابير الكلاسيكية والامثال السائرة التي تساعد الى حد ما ، على نقلنا الى العصر الذي جرت فيه الحوادث . وكان في بعض المواقف يتمثل بالشعر الجاهلي ، ليصبغ المأساه بالصبغة البلاغية التي تواثم العصر ، وتتفق وروح المأساة الكلاسيكية ، التي كان المؤلف يخرجها في ثوب من الشعر الرائع ، ويضفي عليهـــا غلالة من الجد والرصانة والجزالة وحسن الرصف ، حتى يسمو بها الى المستوى الجدي النبيل ، الذي ترتفع اليه الحوادث والشخصيات .

(١١) السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم — فرح انطون : (١٩١٤) .

اختار الاديب المفكر فرح انطون ، حقبة من ازهى حقب التـــاريخ الاسلامي، ليعرضها على المسرح، ويبث من خلالها افكاره الاجتماعية والسياسية والانسانية والوطنية . وكانت مسرحيته هـذه ، حلقة من سلسلة مؤلفـــاته الكثير ، في القصص والفلسفة والاجتماع .

وقد تناول فيها طرفاً من حياة البطل العربي صلاح الدين ، حين كان يعد العدة لقهر الصليبيين ، في الاشهر القليلة التي سبقت معركة حطين ، تلك المعركة التي اعادت للاذهان ذكرى عصر الفتوحات في صدر الاسلام . وقد استعرض

المؤلف في هذه المسرحية ، تاريخ هذه المعركة ، وما تبعها من سقوط بيت المقدس ، عاصمة المملكة اللاتينية ، واستسلام اكثر المدن التي كانت بايدي الصليبيين في سورية ، وفلسطين ، وضمور المدن الصليبية ، واقتصارها على بضعة قليلة .

هذا موجز للاطار التاريخي الذي احاط به الكاتب حوادث مسرحيته ، وقد نفذ منه الى تصوير عواطف الانتقام الديني والعنصري ، ممثلة في شخصيات ماريا وبرنت وبلوندل ، وعواطف الحب المكتوم ، حب اياز لماريا ، الذي كان يطوي عليه جوانحه ويخشى ان يصرح به ، نظراً للظروف القائمة بين المسلمين والصليبيين . وكذلك حب الملك العادل ، اخي صلاح الدين ، للملكة جوانا ، ملكة صقلية ، وحب بلوندل لماريا ، وحب برنت ، وسول ملكة صقلية ، لها . وهكذا كانت ماريا ، اخت رينولد دي شاتيون ، امير الكرك والشوبك ، المحور الذي دارت من حوله حوادث المسرحية . ولولا براعة الكاتب واقتداره على ادماج الحوادث ومزجها ، بحيث تتداخل ويلتحم نسجها ، لانفصمت الحبكة ، ووقع في شر الازدواج ، اذ كانت الحوادث المتخيلة ، لا تقل قوة واثراً عن الحوادث التاريخية .

وقد كانت ماريا هذه — تلك الفتاة التي استطاعت بتنكرها في زي مملوك ، ان تخترق النطاق الذي ضرب حول قلعة صلاح الدين ، كما استطاعت بذكائها ورقتها ان تأسر جميع من كان حولها وحوله — رمزاً للغرب الذي جاء يغزو الشرق. وقد جسم الكاتب فيها الموقف الصليبي تجاه الاسلام، الذي كان صلاح الدين في المسرحية يرمز اليه ، ويمثله احسن تمثيل .

وقد كان الكاتب ، يستغل جميع ما في يديه من وسائل ، لبث افكاره الاجتماعية والسياسية والاخلاقية . وكان في ذلك منطقياً مع نفسه ، حين قال في احدى مقالاته :

« ولا بأس من ورود التاريخ في الروايات ، ولكن يجب ان يكون وروده عرضاً والعمدة تكون على ما في الرواية من الافكار والمبادىء

الاجتماعية . التي هي غرض الرواية الحقيقي لان الروايات الخطيرة الهامة في هذا العصر ، انما هي روايات اجتماعية »[٣٣] .

والمسرحية في جوهرها، تصوير صادق لفكرة الصراع بين الشرق والغرب، وموقف الغرب المستعمر الغادر، من الشرق الوادع المسالم. وكان هذا الموقف يتجلى دائماً في كتابات فرح انطون في مجلته « الجامعة » وفي مقالاته السياسية والوطنية التي كتبها في « الجريدة » و « مصر الفتاة » و «اللواء » و « الاهالي » و « البلاغ المصري » و « المحروسة » و « مصر » و « الوطن » وغيرها من الصحف . ويبرز لنا فيه فرح انطون في ثياب الشرقي الوطني الذي يحرص على تقدم النهضة الشرقية وازدهارها، ويسوءه ان يرى الغرب يوطد اقدام استعماره الظالم في اكثر البلدان الشرقية . وهذه المسرحية ، فيما نرى ، لا تختلف عن مقالة سياسية يكتبها فرح ، ليندد بالاستعمار والمستعمرين ، ويدعو الوطنيين للاتحاد والتعاون لطرد الدخلاء[٣٤] .

والحوادث في هذه المسرحية ، تتحرك بقوة ونشاط ، وهو يختار من المادة التاريخية ، ويضيف اليها من مستنزلات الهامه ، ما يساعده على رسم صورة حية ، لتلك الفترة الحرجة من تاريخ الشرق الاسلامي . وهو يعمد الى استحثاث عجلة الزمن في المسرحية ، حتى يصل الى الغاية المتوخاة ، ويبرز لنا انتصار الشرق على الغرب في ابهى حلة . ولذا نراه يسقط الحشو ، ويتجنب الاستطراد والتطويل . ولا يبيح لنفسه ان يسترسل في الوصف والشرح ، بل يقدم لنا الحادثة في صورتها الممثلة المجسمة .

وقد اعتمد على بعض الحيل المسرحية ، لتوفير عنصري التشويق والمماطلة، اللذين يؤديان الى تتبع الجمهور للحوادث في لهفة وتطلع . فاعتمد على تنكر ماريا ، وعلى تنكر برنت ، وقيامه بحركات غريبة شاذة ، واخفى سرهما الى آخر المسرحية . كما عمد الى بعض المحادثات السرية ، والرسائل التي ينقلها حمام الزاجل ، ليضفي على المسرحية غلالة من الغموض والابهام .

ولكنه بالرغم من ذلك كله ، حاول ان يحافظ على منطق التاريخ ،

ومنطق الحوادث والشخصيات . واستطاع ان يقنعنا بصحة الجو التاريخي ، وتسلسل الحوادث واخذ بعضها برقاب بعض ، وارتباطها بروابط وثيقة من السببية .

وفيما يختص بالشخصيات ، نراه يحرص على الواقع التاريخي للشخصيات المعروفة تاريخياً ، ويحيطها بالوقائع التاريخية والمخترعة ، التي تكفل لها التحرك والانفعال ، في جو طبيعي ، على انها شخصيات انسانية حية . ونحن نعلم ان الشخصيات التاريخية تكون عادة اقرب الى النماذج ، منها الى افراد واضحة الملامح متميزة الصفات ، ولذا يترتب على الكاتب ان يبذل لها عناية كبيرة ، حتى يستطيع ان يحركها ويبعث الحياة فيها .

فحلم صلاح الدين وحكمته وعدله وترفعه عن الدنايا ، واخلاصه في جهاده في سبيل رفع لواء الدين ، صفات تتجلى لنا بوضوح . وهذه الصفات تتقلب على اتون الحوادث ، ليصفي جوهرها ، وينفي ما فيها من اوضار وشوائب ، كما انه يضع في سبيلها بعض العقبات ، لتتغلب عليها ، وتخرج من هذه الغلبة ، اكثر وضوحاً واشد انجلاء . ومثل هذا قل عن شخصيتي اياز وفخر الدين .

ويقابل هذه الشخصيات الخيرة ، الشخصيات الصليبية التي تصطنع الحيل والدسائس والمؤامرات ، وتظهر خلاف ما تبطن ، وتتنكر في ثياب غير ثيابها حتى تتمكن من بلوغ غايتها ، واقتناص فريستها . وهي في غموضها ولؤمها ومكرها ، تمثل الصور العكسية للشخصيات الاسلامية البسيطة الواضحة ، التي تؤمن ايماناً لا يفسده مكر او خبث ، وان استعانت بالدهاء ، فهو دهاء خير ، لا يؤدي الى ضرر يعود على بني الانسان بالوبال والثبور .

ولا ندعي ان فرح انطون اراد ان يصور لنا في مسرحياته ، تلك الشخصيات الدينية فحسب . بل اراد ، الى جانب ذلك ، ان يصور لنا الشرق في بساطته واخلاصه ووطنيته ووضوحه وروحانيته، والغرب في مكره وخبثه وماديته .

واسلوب فرح في هذه المسرحية ، هو اسلوبه المعروف في مقالاته وقصصه،

وابحاثه الاجتماعية والفلسفية . لغة سهلة غير متكلفة ، لا يعنى باختيار الفاظها وتنميقها ، وكل ما يهمه من الامر ان يرسم الشخصيات ويسرد الحوادث ، وينقل المعاني التي يتوخى التعبير عنها كاملة . وهو يعبر عن اتجاهه هذا حين يقول في احدى مقالاته :

« فالافكار الافكار. المعاني المعاني. هذا هو الغرض الحقيقي من الكتابة ، لأن الالفاظ ليست سوى لباس او قشور للمعاني » (٣٥) .

ويقول في موضع آخر :

« وما الكتّاب العظام الذين اقاموا بني عصرهم واقعدوهم ، بما كانوا ينشرونه بينهم ، سوى نفوس ادقّ شعوراً من باقي النفوس . كانوا يجمعون العواطف التي تختلج في صدور بني عصرهم بوجه مبهم غامض ، ويبسطونها واضحة جلية يتناولها القريب والبعيد لأنهم كانوا أشد شعوراً بها . فتأملوا في هذه الوظيفة التي هي وظيفة الكتّاب الحقيقية ، وقابلوها بوظيفتهم متى كان عملهم مقصوراً على طلب الالفاظ الغريبة من قواميس اللغة واقتناص التعابير البدوية والاساليب القديمة التي لم يبق ما يسوّغ استعمالها في عصر كهذا العصر. ولا ريب عندنا ان هذا بمثابة ردم معادن المعاني في نفوس الكتاب . وجعل اذهانهم عبارة عن مخازن للالفاظ فقط . وبذلك يقضى على الكاتب العربي ان تبقى كتابته بلا تأثير في قرائه مهما ابدع واجاد في تنسيق التعابير والألفاظ . لأن الالفاظ عبارة عن جماد لا يؤثر في النفس ، اذ ان النفس لا يؤثر فيها الا فيض المعاني الخارج من نبعها العذب » (٣٦) .

وعلى الرغم من بساطة اللغة وعدم التكلف في اختيارها والتنوق في انتقاء الفاظها ، كان الحوار مرناً يلائم تطور الحوادث ونمو الشخصيات .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) راجع تفصيل هذا الاتجاه والامثلة الشعرية عليه ، في كتاب « الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث » للاستاذ انيس الخوري المقدسي : ص ١٣٥ — ١٥٢ .

(٢) راجع ما ذكرناه عن هذه القصص في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص : ١٧١ — ٢٢٧ .

(٣) ص ٣٨ - ٣٩ .

(٤) الف نجيب ميخائيل في مصر مسرحية دعاها « الملك النعمان » ، حافظ فيهــا على الحوادث التاريخية وسخرها للدعوة للفضائل المسيحية كما فعل اليازجي . كما الف الشيخ محمد بصرة مسرحية سماها « هند بنت الملك النعمان بن المنذر ملك العرب » ، وقد اخفى اسمه ، لانه سرقهــا عن مسرحية اليــازجي . ولم يكتف بأخذ الموضوع ، بل حــافظ على التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، والتنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات . ولم تسعفه مقدرته البيانية على تقليد الشعر ، ولذا آثر ان ينثر قصائد اليازجي ومقطوعاته . ولكنه لم يتورع عن اخذ بعض المشاهد والقصائد برمتها ، وذلك واضح كل الوضوح في المسرحية . وقد اشتهرت مسرحية الشيخ بصرة ، ومثلت عــدة مرات ، بينما سدل ستار النسيان على مسرحية اليازجي .

(٥) طرق شوقي هذا الموضوع في مسرحية « اميرة الاندلس » (١٩٣٢) .

(٦) تطورت هذه الحادثة عند شوقي ، في مسرحيته المذكورة آنفــاً . فبعد ان تم انكسار المعتمد ، سبيت بثينة ، ومضت الايام والحسن يترقب الاجتماع بها ، على احر من الجمر . وقد شاء الحظ ان يلتقيا ثانية ، وان يشتريها من البائع . ويذهبان معــاً الى السجن حيث يبارك المعتمد زواجهما .

(٧) الف ابراهيم رمزي للمسرح فيما بعد « الحاكم بامر الله » و « بنت الاخشيد » و « ابطال المنصورة » و« البدوية » و« الدرة اليتيمة » و«دخول الحمام مش زي خروجه » و« ابو خوذه» و « صرخة الطفل » و « الهواري » و « عقبال الحبايب » و « بنت اليوم » وغير ذلك . وترجم له : « قيصر وكليوباتره » و « تيمورلنــك » و « ريشيليو » و « سجين الباستيل » و « بيزارو » و« القــائد المصري » و « شمشون ودليله » و « الامير سليم » و « عزة بنت الخليفة » و « اسير كرمويل » و« التاج » و « الملك لير » و « وترويض النمرة » و « عدو الشعب » وغيرها .

(٨) تطور أسلوب رمزي في كتابة المسرحية، بعد عودته من انجلترا، واشتغاله بالادب والنقد والتأليف المسرحي. (راجع «حياتنا التمثيلية» لمحمد تيمور – ص ٨٨).

(٩) كان في باريس، حين كان شوقي يطلب العلم في فرنسا، مجموعة من اعظم مسارح العالم واشهرها، واهمها: الاديون واللوفر والكوميدي فرنسيز، ومسرح الفن والمسرح الحر. وكانت باريس آنذاك، تعج بنخبة من اشهر نجوم المسرح وكواكبه. كسارة برنار وجان هدنج وجيزيل ريجان من الممثلات. وكوكلان الاب وكوكلان الابن من الممثلين. وكانت هذه المسارح تعرض اشهر المسرحيات الفرنسية والعالمية، من قديمة وحديثة. وقد ادرك شوقي من الكتاب المسرحيين: دوماس الابن، واميل اوجيه وفكتوريان ساردو وهنري بك وسوام.

(١٠) جاء في مقدمة الطبعة الاولى من الشوقيات (مصر ١٨٩٨) التي كتبها شوقي بنفسه ما يلي:

«... ثم نظمت روايتي «علي بك او فيما هي دولة المماليك»، معتمداً في وضع حوادثها على اقوال الثقات من المؤرخين، الذين رأوا ثم كتبوا. وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع الى المرحوم رشدي باشا، ليعرضها على الخديوي السابق؛ فوردني منه كتاب باللغة الفرنساوية يقول في خلاله:

اما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها. وناقشني في مواضيع منها وناقشته. وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح، ويجب ان لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وانت في بيتك بمصر، عن التمتع من معالم المدينة القائمة امامك، وان تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضيء به الآداب العربية.

(١١) تذكر المصادر التاريخية ان مراداً كان يحب نفيسة، زوجة علي بك، ولكنها لم تكن اخته.

(١٢) P. Corneille - « Discours de L'utilité et des parties du poëme dramatique » - Paris 1660.

(١٣) عندما عاد شوقي الى هذه المسرحية ونقحها، بسط هذا المشهد، وجمع مراداً وآمال في مشهد نوح وبكاء على ابيها مصطفى وعلي علي بك.

(١٤) ص ٤٧.

(١٥) سبق سليمان البستاني الباحثين في نهضتنا الحديثة، الى تبيان ما بين هذه البحور من اختلاف في الدلالة، تبعاً لطولها وقصرها وتنوع موسيقاها، وطبق ذلك في تعريبه الالياذة (راجع مقدمة ترجمته للالياذة ص ٩٠ – ٩٤).

(١٦) المقدمة ص ٣.

(١٧) ص ٧.

(١٨) ص ١٥.

(١٩) ص ٢١.

(٢٠) ص ٢٠

(٢١) ص ٥٤

(٢٢) جاء في كتاب « مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية » لعبد الرحمن الرافعي (ص ٣٨) ما يلي ، خاصاً بهذه المسرحية :

« واظهر فيها فضل الصدق والامانة والثبات وقوة العزم والارادة . وهي الصفـــات التي كانت اكبر عضد للفتح العربي ، وقصد الى تربية الامة على الفضائل الوطنية » .

(٢٣) قال لويس شيخو في « المشرق » مشيراً الى هذه المسرحية :

« وكنا اول من سبق الى تمثيلها في مدرستنا الكلية قبل ٢٢ سنة . ثم عاد حضرة مدير مدارسنا العربية الاب خليل اده سنة ١٩٠٦ فاقترحها على صورة اخرى على احد معلمي كليتنا جناب انطون افندي الجميـــل ، احد منشئي الاهرام حالاً ، وفصلها له تفصيلاً ، مدققاً في اطوارهـــا ومشاهدها وممثليها . فابرزها الاستاذ على تلك الصورة ، ومثلها اول مرة في مرسح زهرة سوريا سنة ١٩٠٧. ثم نقحها وحسنها واتسع فيها فطبعها آخراً في مطبعة الاهرام » .

(المشرق السنة ١٢ – ١٩٠٩ – ص ٦٣٤)

(٢٤) لم تذكر المصادر التاريخية اسم ابن السموءل . وقد اختار المؤلف له هذا الاسم ، لانه اسم ابي السموءل ، على عادة العرب .

(٢٥) ص ٤١٩ .

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) مـــأساة فيدر لراسين ترجمة حبيب الحلوي (الادب الفرنسي في عصره الذهبي – ص ٣٧٦) .

(٢٨) وردت اخبار حرب البسوس في « الاغاني » ج ٥ ص ٣٢ (بولاق) ، وفي ابن الاثير ج ١ ص ١٨٣ وفي مجمع الامثال للميداني ج ١ ص ٣٤٢ . وفي العقد الفريد ج ٣ ص ٢٤٨ .

(٢٩) مقدمة المسرحية ص ٥

(٣٠) المرجع السابق

(٣١) « «

(٣٢) هذا الخبر ملخص عن كتاب الاغاني ج ٤ ص ١٤٩ – ١٥٠ (بولاق) .

(٣٣) فرح انطون – «الروايات وانفعها لنا» (« فرح انطون» لبطرس البستاني ص ٤٣ – ٤٤) .

(٣٤) كتب نقولا الحداد ، في بحثه التحليلي عن حياة فرح انطون ما يلي :

« ولكن التضييق على حرية القلم والكلام تطرق الى دور التمثيل ايضاً في ذلك الحين . فما قدم الفقيد رواية الى المسرح ، حتى وجدت من مراقبة المطبوعات عقبات في سبيلها . ولمـــا قدم رواية « السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم » ، اجفلت منها السلطة العلية كل الاجفال ، ومنعت ظهورها بتاتاً . فضاق ذرعه ، وحدث حينئذٍ بينه وبين قلم المطبوعات والمحافظة نزاع عنيف ، قال لهم فيه : ان

النفي اصبح اسهل احتمالاً من هذه المضايقة ، التي كيفنا حولنا وجهنا التقينا بها . وبعد التي واللتيا وعدت السلطة بالاذن بتمثيلها اذا عدل فيها كثيراً ، واعجبها التعديل . فاضطر مكرهاً الى تعديل مخاطبات عديدة فيها ، اضعف قوتها في نقاط كثيرة كان يرمي فيها الى ايقــاظ الجمهور وتنبيه الى حقوق الامم الطبيعية .

ومع ذلك كانت السلطة تراقب تمثيل هذه الرواية بحذر كلي ، واحياناً كانت تحاول ايقافه . وقد صادفت هذه الرواية في فلسطين وسوريا مثل هذا الاضطهاد الذي صادفته في مصر » .

(ملحق السنة الرابعة من مجلة السيدات والرجال – عدد خاص بفرح انطون – ص ١٣٣) .

(٣٥) فرح انطون – « الكاتب الشرقي وحاجاته الجديدة » – (« فرح انطون » لبطرس البستاني – ص ٢٠) .

(٣٦) المرجع السابق ص ٢٣ .

الفصل الثاني

مسرحيات من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث

(١) مقاتل مصر احمد عرابي — محمد العبادي : (١٨٩٧)

يعرض المؤلف في هذه المسرحية ، لفترة عصيبة حاسمة من تاريخ مصر الحديث . وقد سرد فيها بعض الاحداث التي سبقت ثورة عرابي واعقبتها ، في اسلوب مفكك هزيل ، من الناحية الفنية .

وقد كتبها ، فيما ارى ، دفاعاً عن الاسرة المالكة ، او عن الخديوي توفيق بالذات . وقد استعرض حوادث هذه الثورة واورد بعض المواقف الوطنية ، التي وقفها عرابي واصحابه . الا ان غايته التي سعى اليها كانت تعمي عينيه عن الحقيقة ، فتراه في كل مناسبة تعرض ، يمجد الخديوي[1] ، ويبرر اخطاءه ويظهره بمظهر الوطني الذي كان يبذل الجهد في سبيل تجنيب مصر ويلات هذه الثورة .

وقد اخفق المؤلف في الفصل التمهيدي ، اذ اظهر لنا مصر جالسة في احد القصور ، وحولها اتباعها ينشدون نشيداً وطنياً ، ثم تتحدث هي ، فتلقي قصيدة تستعرض فيها امجادها ، ثم تحاور الخديوي وهو يحاورها . الى ان يظهر شخص اسمه اهمال[2] ، وهو تشخيص لهذا المعنى ، ويخاطب مصر ، ويظهر لها انه مستعد مع اخوانه للدفاع عنها . ثم تتحدث مصر بالشعر وتعبر عن بعض المعاني الوطنية المبهمة .

وبعد ان يستعرض المؤلف حوادث الثورة وينتهي من محاكمة العرابيين ، وتلاوة الحكم الذي صدر عليهم ، يقدم الخديوي توفيقاً ليعقب على الحكم فيقول :

« هذه اوامر من ؟ هذه اوامر من خالفتموه وهددتموه . ثم ان كانت في عروقكم دماء تعرف مـا الواجب ، لكانت لكم من توبيخ الضمائر نائبات واي نوائب » .

ثم يقول مخاطباً الجنود :

« خذوهم الآن الى منازلهم ليتدبروا كيف يحلو لهم المنفى ، او كيف تسوء هناك حالهم . ولنقدم لله حمداً على ان احاط بنا رعايته ، فأنقذنا كما انقذ مصر واهلها من البغي وايدي المفسدين . ولنقم في مصر زينة ، واحب ان تكون من ابهج ما ازدانت به ديارنا ، علهـا تستنير بعد ما اظلمت بظلم القوم الظالمين » [3] .

هذا هو موجز حوادث المسرحية . وهي كما رأينـــا ، خليط عجيب من الافكار الوطنية الملونة ، المقترنة بحب الخديوي وتمجيده ، والتنديد باعمال عرابي وزملائه من الوطنيين [4] . والحقيقة ان المؤلف يعبر هنا عن رأي فئة من الناس ، كانت تتعامى عن فكرة عرابي الوطنية ، او كانت تتعمد الانتقاص منهـــا ، لاغراض شخصية . [5]

(*) لا بد لفهم هذه المسرحية من الوجهة التاريخية من تصور الجو الوطني الذي ظهرت فيه . فقد الفت اثناء ظهور الحزب الوطني ، وعلى رأسه مصطفى كامل الذي كان يهادن الخديوي عباس حلمي حين كان الوطنيون يعتبرونه ظهيراً للحركة الوطنية . وظل هذا الحزب على ممالأته للخديوي ، حتى وقع الاتفـــاق الودي بين انجلترا وفرنسا سنة ١٩٠٤ . كما ان مصطفى كامل ، تهجم على عرابي وندد بحركته في السنة الثانية من اللواء ، وحاول ان يشوه سمعته ، واعتبره خائناً لبلاده . وقد عبرت مقالته « عرابي امام التاريخ » عن هذه المعاني جميعاً . ولعل الزعيم الناشىء ، خشي ان ترتبط حركته الجديدة في اذهان الشعب والحكومة ، بحركة عرابي ، التي منيت بالاخفاق ، فاراد ان يفرق ما بين الحركتين ، وان يفهم الشعب ان حركته هذه لا تمت الى تلك بصلة ما ، بل انها قامت حرباً عليها وهادمة لها ، وانتهز فرصة عودة عرابي من منفـــاه ليعبر عن هذه المعاني . وهي مناورة سياسية بارعة ، وان لم تكن في حقيقتها حركة وطنية بالمعنى الذي نفهمه اليوم .

وكذلك كان موقف الشيخ محمد عبده . فان وجهة نظره كانت تلائم وجهة نظر العسكريين =

هذا ما يختص بالجو التاريخي للمسرحية ، اما الناحية الفنية فيها ، فانها تدل على ان الكاتب ، كان يجهل كل الجهل معنى الفن المسرحي ، ولم تكن لديه فكرة ما عن التنسيق الفني الخارجي ، او التنسيق الفني الداخلي .

فالتمهيد الذي قدم بـه المسرحية ، من شأنه ان يبلبل افكار الجمهور ، ويوقعه في حيرة واضطراب ، لا يستطيع معهما ان يمسك بالخيط الذي عليه ان يمسكه حتى يهديه في تيه المسرحية . واذا تجاوزنا ذلك قليلاً ، رأينا ان الكاتب يشعّب الحوادث ، ويغرق الجمهور في لجة من الوقـــائع ، الرئيسية والثانويه ، بحيث يصعب عليه تتبع الحوادث . وهكذا يمنى بالفتور ، ويتضـاءل استمتاعه بالعرض المسرحي رويداً رويداً. فالكاتب، بدلاً من ان يلتزم الخط المستقيم، الذي هو اقصر مسافة بين نقطتين ، سار في خط متعرج متشعب ، فقتـل في نفس الجمهور لذة التتبع والاستطلاع .

والحوادث التي اختارها ، تاريخية كانت ام مخترعة، كانت تبرز امامنا كانها مواد اولية ، تحتاج الى يد صناع تهذبها وتنقيها مما علق بها من اوضار . وابى المؤلف ان يبيح لنفسه حق الاختيـــار ، الذي يباح لكل كاتب ، ثم يتبعه بعمليتي التصفية والتنسيق . وعندما تقدم الى تخطيط المسرحية، لم يحاول عرض الحوادث في وحدة متماسكة واضحة تامة بنفسها. وقد كان هذا متيسراً له ، لو انه عزل الحوادث التي اختارها، عن الحوادث التي عايشتها، ووقعت من حولها. ثم عكف على هذه الحوادث ، وركزها وقصها بطريقة منطقية متسلسلة ، في الجو التاريخي الذي عاشت فيه .

وفي تصويره للشخصيات ، لم يحاول ان يخترق نطاق الخبر التاريخي ، ولم يحاول ان يجلوهـــا لنا حيّة متحركة ، وهكذا اهدر جميع المعاني الانسانية

= إذ كان لا يؤمن بالطفرة، بل يرى ان التربية الوطنية البطيئة الهادئة، كفيلة بايقاظ الوعي الوطني في البلاد . ولذا نراه في سجنه يهاجم هذه الحركة ، ويتنصل منها ، ويمدح رياض باشا والخديوي .

(راجع تاريخ الاستاذ الامام ج ١ ص ١٥٠ - ١٥٥ ، وراجع ايضاً ما جاء في ذلك الكتاب خاصاً بموقفه من العرابيين ص ١٤٥ - ٢٦٥) .

والوطنية التي كانت تضطرب في نفوس الاشخاص ، واتاح للحوادث الضخمة ، ان تطفو على سطح المسرحية ، وترك الشخصيات راسبة في قاعها ، مختفية خلف ستار الحوادث الكثيف ، ووراء الخطب والمواعظ الطويـلة ، التي تعطل السياق ، وتفتر تطور الحوادث وتعوق نمو الشخصيات .

واسلوبه ركيك هزيل ، تغلب عليه العامية ، وتكثر فيه الاخطاء ، وبخاصة في تلك القصائد التي نظمها في بعض المواقف .

(٢) نابليون بونابرت — امين الخوري

هذه المسرحية خليط من التاريخ المصري الفرنسي الحديث . وهي تمثل طرفاً من حياة مصر في اواخر القرن الثامن عشر ، واوائل التاسع عشر ، حين غزاها نابليون وطارده الجيش الانجليزي بقيادة نيلسون .

وقد سرد المؤلف بعض الحوادث التاريخية التي جاء ذكرها في الكتب ، ولم يبرزها ابرازاً تمثيليا ، يعيدها حيّة ، شأن الكاتب المسرحي المجيد ، الذي يتناول اخبار التاريخ ويجيل فيها قلمه ، ويختار ويقدم ويؤخر وينسق ، حتى تبدو الحوادث طبعية ، تتدفق حركة وحياة .

ويظهر من ترتيب الفصول والمشاهد ، ان الكاتب لم يستوعب طريقة التنسيق المسرحي ، اذ بناها على طريقة تعدد المشاهد ، فكان يورد المشاهد التي تتباين في الزمان والمكان تباعاً ، دون ان يحسب للفترة الزمنية او النقلة المكانية حساباً .

وكذلك كان يفعل بالحوادث ، يورد الحادثتين المتتاليتين ، دون ان يقدر الزمن الطبيعي ، الذي ينبغي ان ينقضي بينهما . فكان مثلاً ، يرسل رسولاً في طلب شيء ما ، ثم اذا به يعيده الى المسرح في لحظة ، دون ان يسمح للوقت المسرحي ، الذي تتم فيه رحلة كهذه بالمرور .

والامثلة على ما نذهب اليه كثيرة جداً في المسرحية . فالمنظر الاول من الفصل الاول ، يقع على شاطيء البحر ، في سفينة بحرية فرنسية ، والمنظر

الثـــاني ، الذي يليه مباشرة ، يقع في غرفة في بيت السيد محمد كريم ، بالاسكندرية ، وهكذا في معظم الفصول .

وهذه الطريقة ، كما قلنا في اكثر من موضع ، ان كان اخراجها متيسراً على مسرح كمسارح عصر اليصابات ، لا يمكن ان يتيسر بحال على مسرح حديث ، له تقاليده وشروطه وقيوده .

ثم انه يختار من الحوادث التاريخية الضخمة، التي جرت في هذه الفترة ، كل تافه هزيل ، ليس له دلالة خاصة، او صفة تمثيلية، ولا فائدة منه البتة في حبك الحوادث حبكاً طبيعياً محكماً . في حين ان نجاح المسرحية ، كما كان يقول فولتير ، يتوقف في المكان الاول على اختيار الموضوع .

ومردّ ذلك كله الى ان الكاتب لم يقدم على مُعـــالجة الكتابة الفنية للمسرح ، بعد دراسة وتأمل ، بل اراد ان يقفي عـلى آثار من سبقه من الكتاب ، فجمع قطعاً متناثرة واشلاء مبعثرة من تاريخ هذه الفترة ، وضمها بعضاً الى بعض، في ذلك الحيّز المحدد بالزمان والمكان ، دون ان يسلط عليها قوة الاختراع ، ودون ان يطل بوجهه بينها ، مختـاراً او منسقاً او مصفياً . وهكذا استغل المؤلف هذا الحيز المحدود اسوأ استغلال، ذلك الحيز الذي كان يشبهه الكاتب الاميركي هنري جيمس بالصندوق المحدد الابعاد الثابت الشكل، الذي يترتب على الكاتب ان يستغل الفراغ الذي فيه بدقة وحذر ، فيملأه بكل قيم ٍ ثمين من المواد .

ثم ان الكاتب وقع في شر الازدواج ، وقسم حبكته الى قسمين متباينين، احدهمـــا هو تاريخ حملة نابليون على مصر وفلسطين ، ثم عودته الى فرنسا ومطاردة القائد الانكليزي نيلسون له ، وكلها حوادث تاريخية معروفـة . والثاني يتناول سفر نابليون الى فرنسا ، ليقابل زوجه جوزفين ، التي طرقت اسماعه اشاعات كثيرة حول سلوكها اثناء غيابه . ويجمع المؤلف الزوجين المتحابين ، ليقيم بعض العقبات في سبيل حبهما ثم ليزيلهـــا بسرعة ، ويصفي الموقف بينهما ، وينهي المسرحية بمشاهد غراميـة بين الزوجـين ، لا ترتبط

بالحوادث الاولى الا بأوهى الصلات . وقد وقع هذا كله نتيجة لجهل الكاتب ولسوء اختياره ولتخبطه في ترتيب الحوادث وفي ابرازها ، مما ترك المشاهد في تيه من الحوادث الرئيسية والحوادث التافهة ، يضلّ فيه ضلالاً بعيداً .

والشخصيات التي اتى بها لتمثل هذه الحوادث ، كانت شخصيات تاريخية معروفة ، لم يبرز ملامحها ولم يحلل نفسياتها ، بل تركها كما هي تختفي وراء الحوادث ، التافه منها والمشهور ، لتخرج بعد ذلك باهتة شاحبة ، تنتهي حياتها عند نزول الستار ، ولا تمتد ذلك الامتداد الحيوي الخالد الى الحياة الانسانية .

وحواره هزيل سطحي، لا يساعد على جلاء الحوادث او رسم الشخصيات، بل يتركها ترسف في اغلال ثقيلة من اللغة الركيكة المصطنعة ، التي تكثر فيها الاخطاء ، وتطغى عليها العامية .

(٣) ابطال الحرية – انطون الجميل : (١٩٠٨)

هذا الفصل المسرحي، كانت نتيجة لتلك الهزة الشعورية العظيمة التي شملت البلاد العثمانية من ادناها الى اقصاها ، عند اعلان الدستور العثماني في ٢٣ من يوليو (تموز) سنة ١٩٠٨ [٥] ، والتي ظهر اثرها في الادب العربي الحديث ، قوياً عميقاً [٦] .

وينقسم الفصل الى خمسة مشاهد ، عرض فيها المؤلف المقدمات التي سبقت اعلان الدستور ، في سرد تاريخي خالص ، وقدم لنا الابطال نيازي وانور ومصطفى ، ومن اضطلع معهم من الجنود والمساعدين بحمل هذا العبء الوطني العظيم .

وهو يلخص الحوادث ، فيقدم لنا (نيازي) وحده على المسرح ، يستعرض الحوادث ويشرح ظروفها ويبين اسبابها ، وما يتوقعه من نتائجها . ثم يقدم لنا (انور) ويجمع بينه وبين نيازي على المسرح ليشتركا في تشخيص اسباب هذه الحركة ، على اختلاف انواعها من سياسية واجتماعية واقتصادية . وهما

يذهبان في التفصيل كل مذهب ، ويسترسلان في التعبير عن عواطفهما ، وفي وصف الحوادث في خطب طويلة مملة ، حتى تنقلب المسرحية الى سرد تاريخي مجرد من كل فن ، يستعرض الحوادث ويصفها ، ولا يعنى بتقسيمها وتمثيلها في حركات مسرحية تتسم بالصدق والحياة . وهكذا كان عمل المؤلف في المسرحية ، شبيهاً بعمل المؤرخ ، الذي يعنى بسرد الحوادث كما وردت في التاريخ ، دون ان يبيح لنفسه الاضافة اليها او الحذف منها، بحسب ما تقتضيه شروط الفن المسرحي . فهي بذلك عرض تاريخي لحوادث تحمل في طياتها الطاقة التمثيلية (الدراماتيكية) ، وهي جديرة بان تقدم لنا اثراً مسرحياً رائعاً ، لو استغلت استغلالاً حسناً ، وجالت فيها يدٌ حاذقة صناع .

وعمل الخيال فيها ضئيل لا يذكر ، إنْ في خلق الحوادث او في ربط المواقف او في خلق الشخصية وابراز ملامحها وتوضيح سماتها وقسماتها ، وتحليل عواطفها وتبيين الدوافع التي تحركها وتوجهها ، او في وصف تفاعلها مع الحوادث وتأثيرها فيها وتأثرها بها ، حتى تلتحم الاسباب والوسائط والنتائج في نسيج محكم متين .

وقد اقتصر جهد المؤلف في المسرحية على التنسيق الفني الخارجي ، فوزع الحوادث على الممثلين ، ووضع على السنتهم الخطب الطويلة ، التي تشرح الحوادث كما وقعت في حقيقتها ، دون ان يجرؤ على اضافة موقف او ابتداع حادثة او خلق شخصية . ولم يكن همه ، فيما يبدو ، ان يمثل هذه الحوادث، بل كان يسعى جاهداً لتقديم عرض سريع موجز، لهذا الحادث الوطني الضخم، ويعرضه على جمهور متحمس ، ذاق اكثر افراده الوان الذل والهوان في عهد الاستبداد الحميدي [٧] .

واللغة التي كتب بها هذا الفصل ، تتفق مع الموضوع والغاية ، وهي في اكثرها خطب حماسية، تقوم على اختيار الالفاظ الفخمة والعبارات القوية المؤثرة ويكثر فيها الترديد والتكرار والترادف والسجع. وقد وفق المؤلف الى توفير القيم البلاغية في المسرحية ، الا ان طاقته وقفت به دون بلوغ الغاية ، في تقديم عمل فني عظيم [٨] .

(٤) اوواح الاحوار – نسيم العازار : (١٩٠٨)

وانفعلت نفس الاديب نسيم العازار ، بالهزة الوطنية ، التي شملت ارجاء الدولة العثمانية ، على اثر اعلان الدستور ، فعني بعرض الحوادث المباشرة التي أدت الى ذلك . وهو يصور لنـــا ، بلمسات سريعة غير مباشرة ، الجو القاتم الذي سبق اعلان الدستور ، وما كان فيه من ظلم واستبداد وجاسوسية ، وما بلغته حالة البلاد فيه من فساد في اداة الحكم ، وتدهور في الاقتصاديات ، وتعطل في مرافق الحياة ، واضطهاد لأفراد الرعية واستهانة ببني الانسان .

وقد نجح الكاتب ، فيما نرى ، في تصوير هذا الجو المظـــلم المضطرب ، الذي كانت فيه اقدار الناس تتأرجح على كف الطاغية المستبد ، ووفق الى تقديم صورة حية سريعة ، لهذه الفوضى التي ضربت اطنابهـا في البلاد ، خالية من الاستطراد والحشو ، ومن كل مـــا من شأنه تعطيـل السرد وتعويق السياق .

وهو يفتتح مسرحيته بمنظر يصور مـا بلغته حالة الأرمن في الدولة العثمانية من البؤس والشدة ، وما حاق بهم من ظـلم العثمانيين ، حين كانوا يقتلون اطفالهم ويستحيون نساءهم ، ويأخذونهم أخذاً وبيلاً بالشبهة والظن ، دون ان يتحروا الحقائق ودون ان يعنوا بتمييز الخبيث من الطيب .

ثم يتقدم الكاتب ، ويعرض لنا حالة العثمانيين الاحرار انفسهم ، وما كان ينالهم على ايدي عمال الدولة الطغاة ، من الوان العذاب والاضطهاد ، لمجرد كلمة فاهوا بها او لخاطر عابر هجس في نفوسهم .

وتتجمع الأسبـــاب والنذر ، لتلتقي اخيراً في مؤامرة ، بدأت صغيرة كالشرارة ثم كبرت واستفحلت واتسع مداهـا ، حتى اصبحت ناراً حامية ، لذع لظاها العتاة الظالمين .

وهذه المؤامرة ، التي التحم نسجها من الفتاة الارمنية (فني) ، والفتاة التركية (نعمت) ، والبطلين (انور) و (نيازي) ، ومن لف لفهما من رجال

الجيش والسياسة ، اخذت تتسع وتمتد ، حتى شملت الدولة في مختلف مرافقها واركانها ، وحتى تسربت الى صفوف الجيش فانتشرت فيها انتشار النـــار في الهشيم .

وحوادث هـذه المؤامرات وتطوراتها ، كانت معروفة آنذاك ، تتناقلهـا الالسنة وتعيهـــا الصدور ، وتسجلهـا صحف الاحرار ومنشورات « جمعية الاتحاد والترقي » . ثم جاء دور الادب ، ليسهم في تسجيلها ، متشحة بما احاط بها من الجو النفسي والشعوري ، الذي شهده الاديب وعاش في حماه زمنـاً طويلاً .

وقد وفق الكاتب في تنسيق الحوادث ، وبسطها على رقعـة المسرحية ، بدقة ونظام ، يؤخر ويقدم ما شاء له فنه ، ويعزل الحوادث الرئيسية ، عما كان يشوبها من الحوادث التافهة ، التي لم يكن لها فائدة ملحة في رسم الجو ، او اتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات .

وقد كانت الحوادث تنساب انسياباً طبعيـاً ، وتتطور تطوراً متصلاً ، الا اننا نأخذ على الكاتب ، أنه جعل الصراع فردياً من جانب الثوار ورجال المؤامرة فقط ، ولذا كان التفاعل فيه ضعيفاً ، والتجاوب سطحياً وشلاً .

كما انـــا نأخذ عليه ، انزلاقه في بعض المواقف الخطابية ، والمونولوجات الطويلة ، التي كانت تضعف من تأثير الحوادث ، وتلقي برشاش من الكلام الغث الفاتر على الجو الحماسي المتوهج .

وقد بنى الكاتب مسرحيته على طريقة تعدد المنـاظر ، التي اشرنا اليها في كثير من المواضع ، فكان ينقلنا من مكان الى آخر ، طفرة دون تمهيد ، غير آبه لمقتضيات التركيب المسرحي والتنسيق الفني للمشاهد والفصول .

وقد كان من اثر معاصرة الكاتب للحوادث ، ان عجز عن رسم الشخصيات رسماً دقيقاً ، كما عجز عن تحليل اخلاقها ، وعكس اهوائها وانفعالاتها . فظهرت الشخصية الانسانية ، في اطارها التاريخي الثقيل ، الذي كان يحول بينها وبين

التعبير الحر المنطلق ، عن خبيئة نفسها ومكنون عاطفتهـــا . وهكذا طغى التسجيل التـــاريخي عند الكاتب ، على الصورة الانسانية الحية ، التي تتحرك وتنفعل وتقدم وتحجم ، وتتردد وتحار ، بدوافع خفية او ظاهرة ، ولاسباب واضحة او مبهمة .

اما اسلوب الحوار ، ووسائله الفنية والعقلية ، فقد كان متقناً ، قل ان نقع على ما يشبهه او يدنو منه ، من اساليب الحوار في هذه الفترة . وقد كان طيعاً ليناً ، وفق المؤلف به ، في بعض المواقف ، الى تصوير : للجات الوطنية والانفعـالات العاطفية . وقد كثرت فيه الوان التأثير الخارجي من اناشيد وطنية وقصائد حماسية .

(ه) عبد الحميد والدستور[9] — امين الخوري : (١٩٠٩)

عندما خُلع عبد الحميد سنة ١٩٠٩ ، سرت في جسم الامة العثمانية ، هزة شعورية لا تقل عن الهزة التي ظهرت لدى اعلان الدستور . وثارت احقـــاد الادباء وضغائنهم على الطاغية الذي استباح ارواح الناس واعراضهم واموالهم ، ونفثوا خطبهم الجلجلة وقصائدهم الرنانة التي عددوا فيها مساوئه وسردوا فضائحه وسجلوا مظالمه . ولم تتخلف القصة والمسرحية عن الوان الادب الاخرى في هذا المضمار[10] .

وساهم الكاتب اللبنـــاني امين الخوري في هذه المناسبة ، بمسرحيته هذه . وقد وضعها في اربعة فصول ، عرض في الفصل الاول اعمال الاتحـــاديين ، شوكت ونيازي وانور . وفي الفصل الثاني نقلنا الى قصر يلدز ، حيث اجتمع اعوان عبد الحميد ، مصطفى بك وطاهر بك وجوهر آغا ، واخذوا يتدبرون الامر ، ويعدون العدة لنقض غزل الاتحاديين ، وتفويت الفرصة عليهم . وفي الفصل الثالث عرض علينا محاكمة الخونة من انصار السلطان المخلوع. وفي الفصل الاخير صور احتفالات الشعب بخلع الطاغية، وشنق جوهر آغا، احد اعوانه .

وقد عني الكاتب بتصوير الجو التـاريخي ، ولخص الحوادث التي أدت الى خلع عبد الحميد، واهمها محاولة العبث بالدستور الجديد . ثم صور لنا طرفاً من

حياة اعوان عبد الحميد واعمالهم. فالكاتب اذن لم يستعرض الحوادث بتفاصيلها، كما فعل نسيم العازار ، في « ارواح الاحرار » ، وكما فعل هو في مسرحيته « نابليون الاول » التي تحدثنا عنها سابقاً ، بل آثر ان يمسك الحوادث من بداية النهاية . فعرض تلك الازمة عرضاً سريعاً مقتضباً ، لخص فيه الحوادث ووزعها على افواه الشخصيات التاريخية المعروفة . ولم يعن بتنسيق الحوادث واختيار الملائم منها ، لخلق حبكة مسرحية ناجحة ، ولتجسيم صراع متداخل متشابك . ولا ننكر انه بدأ في تصوير هذا الصراع ، الا انه ترك اطرافه مفتوحة ، كل طرف منها يسير في الخط الذي رسمه له المؤلف دون ان تتلاقى الاطراف، في وحدة متماسكة متجانسة، او في صراع يجمع اشخاص المسرحية، ويتيح لكل منهم فرصة التعبير عن نفسه بوصفه كائناً حياً ، له رغباته وميوله.

وهذا العيب تطرق الى المسرحية، نتيجة لتقيد الكاتب بالحوادث التي شهدها او سمع بها في ابانها ، او نشرتها الصحف ، كما ذكر امين عطا الله ، امشاجاً مختلطة واشلاء متناثرة . فدهمته الحوادث الخطيرة ، ولم تترك له فرصة للتأمل والابداع ، فاضطر الى ان ينقلها نقلاً تاريخياً مجرداً ، لا يلونه بالوان نفسه ، ولا يضفي عليه شيئاً من ذاته . وهو يسوق التاريخ للعظة والتسجيل ، ولا يعنى بان يلقي على الحوادث مسحة رومانتيكية او نفسية او فلسفية ، بل يتركها تتحدث عن نفسها ، وحسبه ان اشترك مع بني قومه العثمانيين ، في الاحتفال بذلك الحادث التاريخي الجليل ، الذي زحزح عن كواهلهم اعباء حكم استبدادي شديد الوطأة عظيم الارهاق .

ومن العبث ان نطالبه ، بعد هذا كله ، بما نطالب به الكاتب المسرحي من التقيد بشروط التنسيق والاختيار، والعناية برسم الشخصيات واجراء الحوار المناسب على لسانها، فهو لم يرم الى خلق عمل ادبي بل اراد ان يسجل الحوادث التاريخية في عمل مسرحي تتداوله الفرق التي تساهم في الاحتفال بسقوط عبد الحميد .

والكاتب يتعثر في كتابته ، ويتورط في اخطاء لغوية كثيرة ، ويستعين

بشعراء العصر ، ليصف عبد الحميد وطغيانه. فيأخذ من شوقي طرفاً من قصيدته التي قالها في هذه المناسبة ومطلعها :

سل يلدزا ذات القصور هل جاءهـــا نبأ البدور[١١]

ويأخذ من فارس الخوري ابياتاً من قصيدته التي مطلعها :

الله اكبر فالظلام قد علموا لاي منقلب يفضي الالى ظلموا[١٢]

ويأخذ من حافظ جزءاً من قصيدته التي مطلعها :

اجل هذه اعلامه وكواكبه هنيئاً لنا فليسحب الذيل ساحبه[١٣]

وهو يأتي بالخطب الطويلة ويورد البرقيات واقوال الصحف في الحادث ، وغير ذلك من المواد الغريبة التي اضعفت المسرحية وطغت على عمل الخيـــال المبتكر فيها .

(٦) انباء الزمان في حروب الدولة واليونان — محمود فهمي ومحمد توفيق الازهري : (١٩٠٩)

كُتبت هذه المسرحية ، على اثر الحرب التي قـــامت بين الدولة العلية واليونان سنة ١٨٩٦ . حين كانت المملكة اليونانية ترغب في ضم « كريت » اليها . وكانت هذه الرغبة تلهب مشاعر الشعب اليوناني ، ويجد فيهـــا تحقيقاً لآماله الوطنية ، وتعبيراً عن عواطفه الدينية .

وقد باءت هذه الثورة ، كما انبأنا التاريخ، بالاخفاق الذريع . ولولا تدخل الدول الاوروبية الكبيرة — التي كان لبعضها يد في تأجيج نيران هذه الثورة بما دسته من دسائس وما حاكته من مؤامرات— لقضى على المملكة اليونانية قضاء مبرماً .

وقد كتب المؤلفان هذه المسرحية ، تعبيراً عن عاطفتهما الدينية ، تجاه دولة الخلافة الاسلامية ، التي كانت تمثل في نظر المصريين عامــة ، في اواخر

القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن ، البقية الباقية من عزة الاسلام وصولته . وكان الخليفة في نظرهم رمزاً للجامعة الاسلامية ، التي كان بعض المصريين من الزعماء وذوي الرأي ، يسعون الى تحقيقها ويعملون لهـــا آناء الليل واطراف النهار .

وتنقسم المسرحيـــة الى خمسة فصول . وتقع حوادث المشهد الاول من الفصل الاول ، في البرلمان الانكليزي ، حيث نرى اعضاء المجلس ، يحوكون المؤامرات ، ويدبرون الخطط للايقاع بين الدولة العلية ورعاياها . وذلك رغبة في انسلاخ كريت عنها ، حتى تقع في ايدي الانكليز ، غنيمة باردة .

وننتقل فجأة في المشهد الثاني من هـذا الفصل ، الى يونس افندي ، احد ضباط الجيش العثماني في الاستانة ، وهو ينتظر حبيبته جلفدان في احد البساتين الواقعة في ظاهر المدينة . وتوافيه حبيبته ، ونعرف من حديثهما ان اباها يمانع في زواجه منها ، وانه يريد ان يرغمها على الاقتران بابن عمها ، شأن اكثر الآباء الذين يصورهم لنا كتّاب المسرحيات . وفي آخر هذا المشهد ، يعرف الضابط من احد المارة ، بمـــا حدث في جزيرة كريت من المذابح والفتن ، فتثور حميته ، ويعقد العزم على ان يذهب مع الجيش لاخضاع الثوار ، واطفاء نيران الفتنة .

ويرتفع ستار الفصل الثاني عن السلطان عبد الحميد ، ومن حوله شيخ الاسلام والصدر الاعظم والوزراء ، ونسمعهم يتبادلون الآراء في امر هذه الفتنة ، ويقر رأيهم اخيراً على ارسال بعض الجنود لتـأديب الثوار ، ويقول السلطان لمن حوله :

« اذاً حيث اتفقت الآراء على وجوب تأديب اولئك الاشقياء ، فعلى ناظر الحربية ان يرسل بعض الجنود لتسقي هؤلاء الثوار كأس الكنود . ونسأل العلي المتعال ، ان يعيد صفاء الحال » (١٤) .

وننتقل في المشهد الثاني من هذا الفصل فجأة الى جلفدان ، وهي تنتظر

حبيبها الضابط يونس. ويوافيها يونس ويخبرها بانه سيسافر في الحملة التي ستتوجه لخضد شوكة الثوار .

وفي الفصل الثالث نرى ملك اليونان ومن حوله وزراؤه ، يتشاورون في امر اعلان الحرب على الدولة العلية ، وبعد اخذ ورد ، تتفق الآراء على ان تأخذ المملكة اليونانية بايدي الثوار وتناصرهم على الدولة العلية . وتوعز الى احد قوادها بان يسندهم في موقفهم هذا ويثير حماسهم ، حتى يستفحل الشر ، وتزداد نيران الثورة اندلاعاً .

ونعود في الفصل الرابع، الى قصر السلطان عبد الحميد، ومن حوله وزراؤه ومستشاروه ، وهم يقلبون امر اعلان الحرب على وجوهه المختلفة . وأخيراً يقر عزمهم على تعزيز الحامية ، وارسال بعض فرق الجيش بقيادة ادهم باشا لتعسكر على الحدود ، وتنتظر الاوامر .

وفي المشهد الثاني ، تلتقي جلفدان ثانية ، وهي تستعرض امامنا ما حدث لها مع ابيها وابن عمها ، اثناء غياب حبيبها في الحرب . وينتهي بها الرأي ، الى التنكر في زي احد الضباط ، والذهاب الى الحرب ، حيث ترى حبيبها وترقبه عن قرب ، وتحارب معه جنباً الى جنب . فاما ان يعودا معاً منتصرين مظفرين ، واما ان يستشهدا فيفوزا بالحسنى ، ويلتقيا في جنان النعيم ..

وفي المشهدين الاول والثاني من الفصل الخامس ، نشهد حوادث الواقعة الاخيرة من هذه الحرب ، حين ينتصر الجيش التركي على فلول اليونان، انتصاراً مبرماً .

وفي المشهد الثالث نرى السلطان ، وحوله الوزراء والامراء ، يتبادلان التهاني على هذا النصر المؤزر . ويترك المؤلفان قصة جلفدان وحبيبها يونس ، فلا نسمع من خبرهما شيئاً .

والمسرحية ، كما شاهدنا من هذا التلخيص الموجز لها ، عبارة عن مجموعة من الحوادث التاريخية المتسلسلة التي وردت دون اختيار او تنسيق. وقد حاول

المؤلفان ، ان يشدا ازرها بقصة حب يونس وجلفدان. متابعين في ذلك الذوق المسرحي العام ، الذي يفرض على الكاتب ان يتطفل على حوادث التاريخ ، ويعدو عليها ، ويقحم فيهـــا حادثة غرام ، تبعث الحرارة والدفء ، في جو الحوادث التاريخية الفاتر . ولكن خيوط هذه الحادثة المخترعة ، لم تلبث ان افلتت من ايديها ، اذ عجزا عن ان ينتهيا بهـا النهاية الطبيعية المتوقعة ، وهي مكافأة يونس وحبيبته على بطولتهما بالزواج [١٥] .

ولم يبذل المؤلفان عناية تذكر ، في رسم الشخصيـات ودراستها وتحليل نفسياتها . فخرجت من بين ايديها بسيطة التركيب مبهمة الملامح ، وظهرت الوانها الانسانية مختلطة متضاربة . وقد اكتفيا بتصويرها تصويراً سطحياً عاماً ، لا يظهر اثرها في تطور الحوادث ، او اثر الحوادث في الكشف عن احاسيسها وعواطفها . والمواقف الانسانية في القصة هزيلة ومضطربة لا عمق فيهـــا ولا تركيز . وصور الصراع بنوعيه ، الحسي والنفسي ، هزيلة فاترة .

وقد البسهـــا المؤلفان حلة من السجع الثقيل ، الذي لا يستلين لتقلب الحوادث ، ولا يتلون بتلون العواطف والاحاسيس ، ولا يتأثر بتأرجحها بين التأجج والهمود. ولذا كان نغم المسرحية رتيباً مملاً ، لاذبذبة فيه ولا اهتزاز. ولم ينس الكاتبان ، ان ينطقا شخصيات المسرحية ، الاتراك واليونان ، ببعض ابيات الشعر العربي ، متابعين في ذلك التقليد المسرحي في هذه الفترة .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) راجع ص ١٠ ، ١١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٩ ، ٧٦ من المسرحية .

(٢) المؤلف يرمز بهذه الكلمة الى عرابي باشا .

(٣) المسرحية ص ٧٦ .

(٤) عندما مثلت هذه المسرحية على مسرح القباني ، هاج الجمهور وماج ، وجاء خبر هذا الحادث في الاهرام على النحو التالي :

« بينا كان المثلون في تياترو الشيخ ابي خليل القباني يمثلون رواية عرابي باشا ، اذ علت اصوات بعض الاسافل ، حتى امتنع المثلون عن التمثيل وكثر اللغط والهرج ، فترامى الناس بالكراسي وتضاربوا . فاضطر البوليس الى اقفال التياترو ، وفر الضاربون فلم يقبض البوليس الا على واحد. ولم يحدث غير اصابات خفيفة » .

(الاهرام عدد ٦٧٠٧ ، ١١ من ابريل ١٩٠٠)

(٥) راجع اثر اعلان الدستور العثماني في ادبنا الحديث ، في كتاب « الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث » للاستاذ انيس الخوري المقدسي ص ٣٢ — ٦٣ . وقد درسنا اثر الدستور العثماني في القصة العربية ، في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ٢١٦ — ٢٢٣ .

(٦) جاء في المقتطف ما يلي : « كان لاعلان الدستور اعظم وقع في نفوس العثمانيين ، فعقدوا له حفلات باهرة في بلادهم وفي كل البلدان التي هاجروا اليها . تلي فيها من الخطب والقصائد ما لو جمع لملأ مجلدات كثيرة » (المقتطف المجلد ٣٣ ص ٩٠٥)

(٧) مثلت هذه المسرحية في القاهرة في مسرح برنتانيا ، مساء الجمعة ٢١ من اغسطس (آب) ١٩٠٨ . وقد حضرها ممثلو الصحف العربية والاوروبية ووجهاء مصر وادباؤها واعيان العثمانيين من اتراك وسوريين وارمن ويونان .

(٨) اعتذر المؤلف عن ضعف هذه المسرحية بقوله :

« بالنظر الى ضيق الوقت كان تأليف هذه المشاهد واعدادهـا للتمثيل على غاية السرعة . وكل قصدها عائد الى تمثيلها تلك الحوادث الحاضرة التي ترتاح اليها النفوس . وقد اضطررنا الى طبعها كما هي اجابة لطلب الكثيرين من الاصدقاء . وربما اعدنا النظر فيها فافرغناها في قالب رواية كبيرة وطنية »

(المسرحية ص ٣١)

(٩) ساعد الممثل المعروف امين عطا الله المؤلف في التنسيق الفني الخارجي للمسرحية ، ولكنه في مذكراته التي نشرها في مجلة الكواكب ، نسب هذه المسرحية الى نفسه فقال :

« عقب خلع السلطان عبد الحميد – سلطان تركيا السابق – كنت قد زرت بيروت مع فرقتي . وكانت الصحف المصرية قد اخذت حينئذ تسهب في نشر تفاصيل خلع هذا السلطان، بحيث اتت على كل دقيقة وكبيرة في القصة . فاغتنمت الفرصة وجمعت بعض هذه التفاصيل وكونت منها هذه المسرحية باسم خلع عبد الحميد » . (مجلة الكواكب – العدد ١٣٨ الثلاثاء ٢٣ من مارس ١٩٥٤) .

(١٠) راجع تفصيل اثر خلع عبد الحميد في الادب العربي الحديث في كتاب « العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث » للاستاذ انيس الخوري المقدسي ، ص ٢٧ – ٣٠ . وقد فصلنا اثر خلع عبد الحميد في القصة ، في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ٢١٧ – ٢٢٣ .

(١١) المسرحية – ص ٣ .
(١٢) « – ص ٤١ .
(١٣) « – ص ٤٥ .
(١٤) « – ص ٢١ .

(١٥) صور الكاتب المسرحي التركي نامق كمال بمثل هـذا الموقف ، في مسرحيته « الوطن او سلستره » ، التي الفها سنة ١٨٧٢ ، وبحد فيها استبسال الاتراك في الدفاع عن قلعة (سلستره) ، في حروبهم مع الروس سنة ١٨٥٤ . ففيها نرى الضابط (اسلام بك) يخوض غمار هذه الحرب ، ويخطب في جنده قائلا : « ان الذي يحبني لا يفارقني » . فتتبعه حبيبته (زكية خانم) متنكرة في ثياب الجند ، لكي تخفي شخصيتها عنه . وعندما يجرح اسلام بك في المعركة ، لا يجد حوله سوى حبيبته تأسو جراحه وتمسح عليها بيدها الطاهرة المخلصة . وهنا تسفر له عن شخصيتها ويتزوجان .

والحقيقة ان هنالك تشابهاً لا ينكر بين هاتين المسرحيتين، من حيث الموضوع والفكرة ، وان كان الفارق بينهما بعيداً من حيث العلاج الفني ، وتنسيق الحوادث ورسم الشخصيات . ولعل المؤلفين اطلعا على هذه المسرحية ، في ترجمتها العربية التي نشرها محيي الدين الخياط في بيروت سنة ١٩٠٨ ، او في اصلها التركي.

الفصل الثالث

مسرحيات من التاريخ العام

(١) كليو باترة – اسكندر فرح : (١٨٨٨)

اختار اسكندر فرح – مدير فرقة القباني ، الذي استقل فيما بعد بمسرحه وكان له اثر كبير في تطور المسرح المصري في فترة تجاوزت العشرين عاماً – موضوع مسرحيته من تاريخ البطالسة ، الا انه لم يتناول شخصية لامعة من شخصياته كما فعل كبار الكتاب امثال شكسبير وبرنارد شو وشوقي ، حين اتخذوا من كليوباترة ، التي ارتبط اسمها بيوليوس قيصر ومارك انطوني ، موضوعاً لمسرحياتهم. بل عمد الى تاريخ احدى ملكات البطالسة اسمها كليوباترة، وكن جميعاً يتسمين بهذا الاسم ، واخذ منه مادة لمسرحيته ، تصرف فيهـا تصرفاً كبيراً . وكليوباترة هذه التي ادار المؤلف المسرحية على تاريخها ، قتلت زوجها نيكانور ، ثم قتلت ابنها الاصغر سلاكس ، وحاولت ان تقتل ابنها الاكبر انطيوخس وحبيبته رودوكين اخت الملك ايدومنوس ، ولكنه نجا منها ، وتردت هي في الحفرة التي حفرتها بيديها وتجرعت السم الذي اعدته لهما.

وهذه الشخصية التي اختارها المؤلف لا نجد لها نظيراً في تاريخ البطالسة الا تلك التي اشار المؤرخون الى انها عاشت في القرن الثاني قبل الميلاد وحكمت مصر بعد وفاة الملك افرجيت الثاني[١] .

هذا هو الاطار التاريخي الذي جمع فيه الكاتب حوادث مسرحيته . وقد

قصر الوقائع فيها على ذلك الصراع الذي احتدم بين الام وابنيها والفتاة رودوكين ، التي كان يتنافس الاخوان على حبها .

ولم يحاول المؤلف ان يصور الجو التاريخي الذي اضطربت فيه الحوادث . فتجردت المسرحية بذلك من الملابسات التاريخية التي تحيط بها ، وخرجت من بين يدي المؤلف ، وكأنها احداث عادية ، يتصارع فيها ام وولداها ، لأسباب غامضة خفية لا نعلمها . وكان هذا الغموض المفتعل الذي احاط بحوادث المسرحية ، الضربة القاتلة التي قضت عليها . اذ يترتب على الكاتب المسرحي ، ان يكشف للمشاهدين عما سيعرضه امامهم من حوادث ، او عليه على الاقل ، ان يثير في نفوسهم لذة التطلع والترقب . وان يقودهم بعصاه السحرية ، نحو الهدف الذي يرمي اليه ، وان يضع في ايديهم مفتاح الحوادث والشخصيات ، ليتيح لهم الولوج الى ذلك العالم المضطرب الذي يسعى الى تصويره . وقد يباح لكاتب القصة ان يأسر القراء بذلك السر الذي يخفيه عنهم ، ولا يهتك عنه الحجب الا في اللحظة المناسبة . والحقيقة ان القصص البوليسية تعتمد اعتماداً كلياً على هذه الحيلة الفنية ، فالكاتب يضع في طريقنا لغزاً ويترك لنا امر حله وتخمينه ، ويجتذبنا حتى نهاية القصة حيث يبدأ في تشقيق الحجب رويداً رويداً . وهذه الوسيلة لا تكون اداة طيّعة في ايدي كتاب القصة البوليسية فحسب ، بل ان كثيراً من كتاب القصة ، الذين يتمتعون بموهبة اكبر ، ومقدرة اعظم ، لا يتورعون عن اللجوء الى مثلها . والقارىء لا يستعجلهم ولا يستحثهم على الاسراع ، لأن الوقت متسع للتأمل والتفكير والبحث عن السر . اما كاتب المسرحية فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك ، فالقاعدة الاولى في العمل المسرحي ان لا يخفي الكاتب سراً عن المشاهدين ، الذين يجب ان تطرح امامهم الحقائق الرئيسية ، ولو كانت الشخصيات تتخبط في غيهب الحوادث ، دون ان تدرك شيئاً مما يدور حولها. وللكاتب ان يستغل مواهبه في تشويق القراء ومماطلتهم ، ولكن ليس له ان يخدعهم وان يضللهم وان يتركهم يتخبطون في خضم الحوادث المضطرب الامواج .

وهكذا كانت سلسلة الحوادث مقطعة تائهة الحلقات ، لا ترتبط باواصر

السببية ، بل تتوارد من هنا وهناك دون بواعث ظاهرة او اسباب ملموسة . وبهذا فوت المؤلف على القراء والمشاهدين لذة المشاركة الذهنية والحسية في تطور الحوادث ، وترك افكارهم واحاسيسهم مشلولة ، لا تبدي امام الحوادث حراكاً ، ولا تنفعل لها الانفعال الطبيعي المنتظر . وقد وضع هذه الوقائع في تنسيق فني ضعيف ، فلم يراع شروط تطور الحوادث وتعاقبها على المسرح . ولم يسمح للحوادث ان تأخذ نصيبها من الزمن حتى تمضي في تطورها الطبيعي نحو النهاية .

وفيما يختص بالشخصيات ، لم يكن موقف المؤلف اكثر توفيقاً . فقد كانت تتحرك ببواعثها الخفية ، كأنها تعيش في عـــالم تلقائي ، فلا تنبعث انبعاثات طبعية صادقة ، بل تتصرف تصرفات مضطربة متناقضة ، وبخاصة كليوباترة التي كانت تطوي جوانحها على سر المسرحية ، وبهذا كانت المحرك العفوي الجبري لها ، وكأنها تقوم فيها بدور القدر المحتوم المصلت على رقاب الشخصيات ، يرسم لهم خطوط السير على رقعة المسرحية ، ويقدر حظوظهم ويوجه تصرفاتهم دون ان يكون لأحد منهم عليه سلطان .

وهي مضطربة في تصرفاتها اشد الاضطراب ، فتارة تثور وتارة تهدأ لأوهى الاسباب . وطوراً تقرر قتل ابنيها وحبيبتهم ، وطوراً تغري كلا منهما بقتل حبيبته . ولكنها لا تلبث غير قليل حتى تهدأ ثائرتها وتعفو عنهم جميعـــاً ، ولكن الى حين ، اذ سرعان ما تقفز الى خشبة المسرح ، وفي يدها كأس مترع بالسم اعدته لتنهي به حياة ابنها الاكبر وحياة حبيبته

وهي لا تكاد تصرح بشيء مما في نفسها ، الا في موضع واحد تقول فيه :

« نعم اسقي ولدي من السم كأس الممات ، ولا احزن على فايت ولا افرح بما هو آت . وبعده أقتل رودوكين وارميها في العـذاب المهين . لأني احب ذاتي واكره ان يشاركني احد في لذاتي » [٢] .

وهو اخيراً ينهي حياتها بنهاية مناسبة ، اذ يجعلها تندم على ما اقترفت يداها من الوان الشرور والآثام . وبذلك يبرز المغزى الخلقي الذي كان يحرص

الكتاب في هذه الفترة ، على ابرازه وتوضيحه . والمغزى هنا هو : الجزاء من نوع العمل .

اما اسلوب المؤلف ، فالغالب عليه السجع الفاتر المتكلف ، الذي يطغى على المسرحية، ويتعاقب فيها تعاقباً غثاً مملاً ، يمجه الذوق ويستثقله السمع وهو ينثر في المسرحية مقطوعات من الشعر الفصيح ، واخرى من المواويل والزجل والاغاني الشعبية ، متابعاً الذوق العام في هذا العصر .

(٢) مقتل هيرودس لولديه اسكندر واوسطبولس – عبد الله البستاني :[٣] (١٨٨٩)

عمد الشيخ عبد الله البستاني ، الى تاريخ اليهود في القرن الاول قبل المسيح ليجلو بعض وقائعه ، ولينتزع منها الموعظة الادبية والمغزى الخلقي في قالب مسرحي .

والمرجع الذي استقى منه المؤلف حوادث مسرحيته ، هو تاريخ يوسيفوس اليهودي[٤] ، الذي اورد تاريخ هيرودس، وجاء بتفاصيل قتله لزوجه واولاده. وتذهب الرواية التاريخية ، الى انه كان لهيرودس زوجان، قتل احداهما واسمها مريم ، وقرب اليه الاخرى واسمها رسيس . وكان له من الاولى ولدان ، هما اسكندر واوسطبولس ، ومن الثانية انتيبطرس . وقد خشي هذا ان ينازعه اخواه الملك ، بعد موت ابيه ، فلجأ الى الدهاء والحيلة، واصطنعهما القضاء على اخويه ، حتى يخلو له الجو ، وحتى لا ينافسه على عرشه منافس . وقد استعان في ذلك بعمه فيروراس ، ذلك الماكر الخبيث الذي زين لاخيه قتل ولديه ، واوهمه بانهما يسران حسواً في ارتغاء وبانهما يتحينـــان الفرص لقتل ابيهما والاستئثار بالملك من بعده .

وكان ان وقع الملك في احابيلهما ، وصدق ما وشيا به اليه ، فعقد العزم على القضـــاء على ابنيه ، من زوجه القتيل مريم . وتردد في ذلك اول الامر واصغى الى نصح الناصحين، وعدل عن ذلك ولكن الى حين . ثم اشتد الحاح الاشرار عليه ، وصاروا في كل يوم يأتونه ببرهان يثبت ادعاءاتهم ، ويدعم

حججهم ، الى ان انجح سعيهم ، وقتـــل ولديه . ولم يلبث غير ايام ، حتى اكتشف حقيقة الامر ، واهتدى الى الاسباب الخفية التي كانت تحرك عوامل الشر ، فما كان منه الا ان قتل ابنه انتيبطرس ، ثم الحق به فيرووراس .

وعمل الخيال الابداعي في هذه المأساة ضئيل . فالمؤلف وقع على حـــادثة تاريخية تحتوي على امكانات تمثيلية (دراماتيكية) قوية ، فعكف عليها ينفي بعض التفاصيل ، ويجمع الحوادث ويركبها ويسردها في تسلسل ونظام، بحيث تبرز الموعظة الحسنة من ثناياها ، وبحيث يصور ذلك العصر الظالم المظلم ، الذي جاءت المسيحية لتمسح بيدها السمحة عليه وتحيل جحيمه الى جنات تجري من تحتها الانهار .

والمؤلف يحتذي في سرد حوادثه ، حذو المسرح الكلاسيكي الجديد . فهو يتتبع الحوادث التاريخية ، ويراقب سيرها في طريقها الطبيعي، الى ان يعثر على بداية الازمة الحقيقية ، فيستهل مسرحيته بها . وقد ترك المقدمات التي سبقت حوادث المسرحية ، والتي كان لها اثر كبير في توجيه سير الحوادث ، وخلق المشكلات وايغار الصدور. فلم يتعرض مثلاً لتفاصيل قتل هيرودس لهيركانوس، جد زوجه مريم ، ولا لقتل اخيها ارسطوبولوس ، ولا الى قتلها وقتل امهـــا أسكندرة .

كما انه لم يتعرض للعوامل النفسية التي كانت تختفي وراء الحوادث ، والتي كانت من اهم الدوافع التي ادت الى حدوث هذه السلسلة من المآسي ، واهمها مـا كانت تشعر به مريم – وهي تنتمي الى اسرة انبلت جلة الاحبار ونبهاء الملوك – من تعالٍ على اسرة هيرودس ، واحتقار لها ، مما اشعل نار الحقد في صدر اخيه فيرووراس واخته سالومي .

وقد كان باستطاعة المؤلف ، ان يستغل هذا الحقد الدفين احسن استغلال ، ويجعل منه المحرك الاول في المسرحية ، ويقوي به صور الصراع النفسي فيها . ولكنه آثر العافية ونفى كل هذه التفاصيل ، وعمد الى الازمة حين استكملت اسباب تجمعها وانفجارها ، وصورهـــا في لمحات سريعة خاطفة ، تؤدي به الى

المغزى الذي أراد ابرازه ، بسرعة ويسر .

ولئن اهمل المؤلف تنسيق الحوادث وتضفيرها في المسرحية ، واكتفى منها بما يعينه على اقامة الهيكل العام ، فهو لم يهمل الشخصيات ، بل عني بها عناية خاصة ، فخطا بذلك اول خطوة صادقة ، نحو رسم الشخصية الحية المتحركة المنفعلة المؤثرة . وهو يستغل في ذلك الادوات الطبيعية التي يجدهـا المؤلف حاضرة بين يديه ، فيلقي اضواء على الشخصية، بما تخوض فيه من غمار الحوادث التي تجلو معدنهـا ، وتصقل جوهرها ، وبما تتحدث به الشخصيات الاخرى عنها وبما تتحدث هي به عن نفسها ، في مجال الاعتراف والبوح ، او الاسف والندم او التمدح والافتخار .

وشخصياته الرئيسية نشطة متحركة ، عليها مسحة من الحياة الانسانية . ففيروراس هو الاخ الانتهازي اللئيم الخبيث الماكر ، الذي يسخر كل ما لديه من وسائل العدوان والشر ، في سبيل الوصول الى غاياته الدنيئة ، مضحيـاً بروابط الاسرة ، متناسياً مواضعات المجتمع الانساني ومثله، على مذبح شهواته الدنيئة واطماعه الخبيثة .

فهو يتقرب الى اخيه حتى يلين له جانبه ، فيتمكن من طعنه عن قرب دون ان يشعر . و يمهد له فراشاً من حرير ، على شفا هاوية لا يعلم الا الله قرارها . فهو الشخصية المجرمة التي تمسك باصابعهـا خيوط تلك السلسلة المتصلة من حوادث القتل ، التي تورط فيها هيرودس ، متوهمـا انه يوطد بها اركان ملكه في حين انه كان في الحقيقة يندفع اليهـا دون تعقل او روية ، تحركه اكاذيب فيروراس ومؤامراته .

والحوادث تتوالى في المسرحية ، لتكشف عن جوانب هذه الشخصية المجرمة ولتلقي اضواء ساطعة علي اغوارهـا العميقة . والشخصيات الاخرى تفيض في الحديث عن هذه الشخصية ، فتقوي صفة ظهرت منها ، او تكشف عن صفة خفية لم تظهر .

فاسكندر يقول عنه : (٥)

فرأيت عمي فيروراس ملازماً لأبي ولم يبرح له متـــوددا
فلعله يسعى بنـا فلقد غدا بـين البرية بالسعاية مفردا
وهو القدير على اختلاق جريرة لم نأتهـــا فنظيره لن يوجدا

وسلوس يقول عنه : (٦)

فقد شممت بفيروراس رائحة من الخداع بقلب خادع نتن
سمعت ان له في ذاك مصلحة مهمة وامــــام الملك لم تبن
ايقنت مذ سمعت اذناي منطقه بانــــه دون ريب شر مفتتن

والملك الغافل هيرودس يكتشف ، ولكن بعد فوات الاوان ، ذلك الخبث الذي تنطوي عليه نفس اخيه فيروراس فيقول له : (٧)

يا ذئب يا ذئب كم قد عثت في غنمي وكنت اصرف عن افعالك النظرا
اوريت زندك ياذا المكر مبتغياً تنغصي قادحاً في مهجتي الشررا

والشخصيات الاخرى تقول عنه ، ما يشبه هذه الاقوال ، وتكشف الخطوط الواضحة والخفية في شخصيته .

وهو نفسه لا ينكر شيئاً من ذلك ، بل يفخر بهذه الصفات ، ويعد هذا المكر تجارة يتجر بها . فيقول ملخصاً موقفه في المسرحية : (٨)

كم معضلات حيرت اهل النهى ذللت اصعبها بجد لساني
كم ورطة فيها هويت تعثرا منها تحيّل حكمتي نجاني
اني خدوع لا يصـــاد لانني احكي ابا الوثاب بالروغان
والخبث في نيل المآرب عدتي يزري بخبث حل في الثعبان
ان يدر اثمي جئته متنصلاً منه بعارضتي ومكر جنـاني
لم يكفني اهلاك مريم زوجه ما لم اكن في الناس ذا سلطان
سأكيده بنميمتي وخديعتي وبعيد ذلك يقتل الولدان
واذا امتُّهما يكون اخوهما من بعده ملكاً جليل الشان
فيدين لي كل اليهود بامره متجنبين لقدرتي عصيـــاني

ويقول في موضع آخر كاشفاً عن اسلوبه في العمل : [٩]

هذا صحيح فليس ينفعنا في كل اعمالنا سوى الكذب

ويقول في موضع ثالث[١٠] :

وكل مسوّدٍ بين البرايا يصير بقولي سفلاً وضيعا
ومن لم يهو يوماً من لساني يخر بعضب بتاري صريعا
وما هيرودس الخداع يلفى لفرّ من خداعي مستطيعا
سأغريه بقتل ابنيه جوراً واحرق بعد ذاك له الضلوعا
وانتيبطرس سيصير ملكاً يصيّر جدب ايامي ربيعا
لكم علمته بعض احتيالي مذ ابتسمت رسيس له رضيعا
وكم ثقفته بالكذب حتى غدا بحر الكذاب به وسيعا

هذا مثل من براعة المؤلف في رسم الشخصيات . وقس عليه الشخصيات البارزة الاخرى، كهيرودس وانتيبطرس. وقد حذف المؤلف شخصية سالومي اخت الملك ، مراعاة لظروف المدارس التي كانت تمثل فيها مثل هذه المسرحيات . والى جانب تلك الخطوات الموفقة ، التي خطاها المؤلف في رسم الشخصية والتي ارتفع بها عن المستوى الذي بلغه سلفه ، خليل اليازجي ، في « المروءة والوفاء » نراه يخطو خطوات اخرى جديدة، في سبيل تطويع الشعر العربي، وتليين موسيقاه ليتحمل سرد الحوادث المسرحية ، وتصويرها بقوة وجلاء ، وليعبر عن العواطف المتباينة والاهواء المتضاربة التي تصطرع في نفس الشخصية . والصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والالوان ، حتى تصبح صورة مسرحية ، وشعره يرتفع عن المستوى الذي بلغه اليازجي في مسرحيته، فهو امتن اسراً واصفى ديباجة واكثر روعة. ونختتم حديثنا عن مسرحية البستاني بايراد ما قاله احد الادباء عنه ، في معرض حديثه عن مسرحيات شوقي ، قال :

« ثم ان اولئك الشعراء الذين تقدموا شوقي في وضع الروايات الشعرية غير

مستثنين واحداً منهم ، صعب عليهم الانتقال دفعة واحدة من المحافظة الكلية على وحدة البحر والقـــافية في المنظومة الواحدة ، الى العبث بتلك الوحدات والتنقل من قافية الى قافية ، ومن بحر الى بحر ، انى عنّ لهم ذلك ، ومتى رأوه موافقاً . واثباتاً لذلك نرى ان المؤلف المسرحي القديم – واعني بالقديم كل من تقدم شوقي – كان يجهد نفسه فيثابر على القافية الواحدة والبحر الواحد في كل فصل من فصول روايته الاربعة او الخمسة . وان اعجزه ذلك ، كان يرضخ وفي القلب ما فيه ، للحكم الجائر الذي يقضي عليه بحفظ وحدة القـــافية والبحر في المشهد الواحد ، واذا استطاع ففي المشهدين او الثلاثة ومـا فوق . وهكذا تكاد تخلو كل تلك المؤلفـات التي تقدمت شوقي من مشهد ينتقل فيه مؤلفه من بحر الى آخر ومن قافية الى اخرى .

اما الشيخ عبد الله البستاني ، اكثر الاقدمين تنوعاً بشعره الروائي ، فهو اكثرهم حرصاً على هذه الشريعة النظمية . وقد شهدناهـا في روايته « مقتل هيرودس لولديه » ، التي تتجاوز الالف بيت ، يبدل قوافيه ٣٣ مرة لا غير ، اي انه كان يحافظ على وحدة القافية في عدة مشاهد متوالية. وقد يلوح للقارىء ان حنين الشيخ الى القـافية المهجورة قوي جداً ، فهو لا يكاد يودع قافية من القوافي الا ويرتع بلقاء اخرى ودعهـا قبل حين ، ولا يلبث طويلاً الا ويعود الى التي ودعها بدءاً . وعلى هذا فانك لا ترى في منظومته الكبيرة سوى خمس او ست قوافٍ تروح وتجيء . ومثـل هذا قل عن حنين الشيخ الى بحوره . فقلما يترك بحراً لآخر الا ويعود الى البحر المهجور في البداية »[11] .

(٣) وديعة الايمان في ضواحي لبنان – يوسف جرجس شبلي ابي سلمان : (١٨٩٩)

اعتمد المؤلف في المادة التاريخية من هذه المسرحية ، على ما جاء في تاريخ الدويهي خاصاً بالامبراطور يوستنيان وعلاقته بسكان لبنان في القرن السابع للميلاد . وهو يقول في ذلك :

« هذا ما استخلصته من تاريخ امام المدققين البطريرك الدويهي . فتوسعت

فيه على مقتضى فن التمثيل ، من حيث التصديق والتشخيص واظهـار طباع اللبنانيين واخلاقهم . ونظمته في سلك الرواية ، فجاءت مأساة تاريخيـة دينية ادبية ، تفكه العقول وتذكي الخواطر وتطيب القلوب وتكشف النقاب عن حقائق الامور » [١٢] .

تدور حوادث المسرحية ، حول زحف جيش الرومان على البلاد السورية لتأديب الموارنة الخارجين عن طاعة الامبراطور يوستنيان ، الذي امرهم بان يؤمنوا بمذهب المشيئة الواحدة .

وفي المشهد الاول من المقدمة ، نرى البطرك الماروني ، وهو يصلي الى ربه ان يحفظه ويحفظ رعيته ، وان يوفقه الى عمل الخير والمحافظة على الايمان . وهو اثناء ذلك ينتظر الامراء والقواد ، الذين ارسل في طلبهم ، ليتشاوروا وليتدبروا الامر ويستعدوا لمقاومة ارادة يوستنيان، الذي دعاهم الى (الهرطقة). ونرى من الامراء ابراهيم وسمعان ومسعوداً والياس وكسرى . وبعد نقاش حماسي طويل ، يعقدون العزم على تجهيز المحاربين لمقاومة الرومان ، اذا مـا سولت لهم انفسهم الاعتداء على لبنان .

وفي المشهد الاول من الفصل الاول ، نرى هذه الحمـاسة قد انقلبت الى خوف شديد ، من نتيجة هذه الحرب غير المتكافئة .

ونرى فلول اللبنانيين تنهزم امام جيش الرومان، وفي قلب كل منهم روع ووجل . وقد عم الخراب وساد الاضطراب [١٣] ، ومع ذلك فان للبنانيين بأساً شديداً ، لا تقوى الحوادث على خضد شوكته وفل حده . وهذا ما دعا الامير الى ان يقول :

« وكثيرون من المسيحيين واأسفاه قد اعتراهم الخوف الزهوق ، فهاموا على وجوههم جاحدين ايمان اجدادهم ... وكمثل ريشة يحركها ادنى ريح قد احنوا رؤوسهم لدى الضلال صاغرين ... واما لبناننا فأسد . أسد غضنفر ، لا يزال شامخ الرأس اباء وعزة وشهامة .. فلن تقوى مكايد الاشرار على ارهابه » [١٤] .

ويمضي الفصل هكذا ، بين حماسة من الامراء ، وتردد وركون الى العافية من البطرك ، الى ان يأتي فلافيانوس رسول قائد الرومان ، ويطلب اليهم التسليم والخضوع لارادة الملك. ويستمر النقاش بينهم وبين هذا الرسول ، الى ان ينتهي بهم الامر الى تحدي ارادة مولاه الامبراطور، ويطردوه شر طردة.

وفي الفصل الثاني ، نرى ان موجة اليـــأس قد طغت ، حتى عمت نفوس الأمراء انفسهم ، والقت الرعب والرهبة في نفوس المقاتلين من أبناء الشعب ، اذ ملأ جنود الرومان الجبال والسهول .

وفي المشهد السابع ، يظهر طيباريوس رسول الامبراطور الجديد لاون ، الذي خلع يوستينيان وجدع انفه ونفاه الى تخوم ارمينيا ، وبظهور طيباريوس على المسرح تنقلب دفة الحظ، اذ انه يحمل اليهم هذه البشرى، التي تملأ النفوس اليائسة املاً وطمأنينة ، ويشجعهم على ان يقاتلوا الجيش الروماني الذي ارسله يوستينيان ، ويردوه على اعقابه خاسراً مدحوراً .

وفي الفصل الثـــالث ، تستعر نار القتال ، بين ثوار الجبل وفلول الجيش الذي تولى نصيره . وتدب فيهم روح الحماسة ثانية فيحاربون ويصمدون للعدو، حتى ينتصروا عليه فيولي الادبار وهو يجر وراءه ذيول الخيبة والندم .

وقد اختلطت في هذه المسرحية العواطف الدينية ، التي قد يتأجج احياناً اوارها حتى يبلغ حد التعصب ، بالعواطف الوطنية ، التي لعلها كانت تنفيساً لما كان يكبته اللبنانيون في نفوسهم من الحقد والكراهية للدولة العثمانية ، صاحبة السلطان في بلادهم ، التي كانت تأخذهم أخذاً وبيلاً ، وترهقهم بما كانت تفرضه عليهم من الوان القهر والاضطهاد . وقد اختفت هذه العواطف ، وراء ستار الحوادث ، وظهرت في اطار من وقائع التاريخ القديم ، الذي لا يمت للدولة الحاكمة بصلة ، امعاناً في التستر والتقية . وربما كانت « القسطنطينية » عاصمة يوستنيان ، رمزاً لقسطنطينية آل عثمان ، التي كان يبغضها اللبنانيون في القرن التاسع عشر ، لانها كانت مصدر كثير من الشرور التي حاقت بهم .

والالوان الفنية في المسرحية باهتة شاحبة لا تشذ عن التقاليد الفنية العامة ،

التي كانت معروفة في ادبنا المسرحي في اواخر القرن الماضي. فالحوادث تتوالى دون اختيار او تهذيب او تنسيق ، ويكثر فيها الحشو والتكرار ، ويعتمد الكاتب في ايرادها على الجانب الاخباري القصصي اعتماداً كبيراً ، دون ان يعنى بتمثيل الحوادث، واختيار الوقائع التي تحوي طاقات تمثيلية (دراماتيكية) كامنة ، يستطيع ان يستغلها في خلق الصراع في المسرحية ، بنوعيه الحسي والنفسي . والوعظ يملك على الكاتب نفسه ، فيبرزه لنا بالوانه المختلفة ، فيقدم لنا اشخاصاً كانت اعمالهم وتصرفاتهم مثال الجد والاخلاص والصدق في الوطنية، كما انه يقدم لنا اشخاصاً تنضح اعمالهم بالغدر والشر والزيغ عن جادة الايمان ، ويجازيهم على اعمالهم شر الجزاء . وكثيراً ما ينزلق الى الوعظ الخطابي المباشر الذي يعوق السرد ، ويعترض سبيل تسلسل الحوادث وانسيابها . ونحن لا نعترض على وجود مغزى خلقي للمسرحية ، بل ان وجود مثل هذا المغزى مفروض ضمناً فيها ، بما هي تصوير صادق للحياة الانسانية ، بما فيها من خير وشر ، ولكن على شرط الا يجور به الكاتب على فنية المسرحية ، ويعدو على عناصرها الاخرى .

والشخصيات فاترة هزيلة لا تمت الى الحياة الطبيعية بصلة ، وقد خرجت من تحت ريشته ضائعة المعالم مختلطة الملامح ، اللهم الا اذا استثنينا شخصية الامير مسعود ، الذي يكرر مواقف الحماسة ، التي قد تبلغ احياناً حد الطيش والغرور. وشخصية البطرك التي التزمها وحافظ عليها منذ اول المسرحية، وهي شخصية المؤمن المتمسك بايمانه ، الحادب على رعيته الراغب في السلم والسلامة .

والحوار تطفو على سطحه مسحة كلاسيكية ، تلائم الحوادث ملائمة خارجية في كثير من المواقف ، الا اننا نعيب عليه ذلك الترقيع الذي ظهر فيه ، اذ اشتمل على ابيات من الشعر العربي القديم ، تمتاز بالروعة والجزالة ، الى جانب ابيات نظمها المؤلف ، او حورها عن ابيات قديمة معروفة فكثرت فيها الاخطاء وخرجت تتعثر في لغة ركيكة مفككة . كما كان يستعير نتفاً من الخطب العربية القديمة ليزج بها في حوار نثري متكلف مصنوع ، يمجه الذوق وتتكره الاسماع .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) نصبت هذه الملكة ابنها ملكاً ، ثم اشاعت انه يضمر قتلها ، فثارت عليه الرعية ، فما كان منه الا ان فر الى قبرص ثم الى سورية . فاستدعت اخاه الثاني الاسكندر ، وولته الملك . ولكنه اوجس خيفة منها وآثر الاعتزال في قبرص ، على اخطار الملك ومتـــاعبه . وكان اخوه الاول قد تمكن من اعداد الجيوش في سورية لغزو مصر . فلما رأت امه ان الخطر يتهددها ، استدعت ابنها الاسكندر ثانية من قبرص ، وبعد يسير عادت الامور سيرتها الطبيعية .

وقد كانت كليوباترة هذه تطوي نفسها على شر ولؤم كبيرين ، وتدوس كل عاطفة تشعر بهـــا الام نحو ابنائها ، اذ اخذت في تدبير خطة للقضاء على ابنها هذا ، ولكنه علم بما في نفسها ، وسبقها الى ذلك واوردها حتفها .

(٢) المسرحية ص ٦٥ .

(٣) الف الشيخ عبدالله البستاني عدة مسرحيات شعرية لم نعثر عليها ، ومنها : «حرب الوردتين» و « يوسف بن يعقوب » و « بروتوس ايام تركوين الظالم » و « بروتوس ايام يوليوس قيصر » .

(٤) راجع « تاريخ يوسيفوس اليهودي » (ترجمة جيل نخلة المدور — مكتبة صادر بيروت) ص ١٨٤ — ١٩٣ .

(٥) المسرحية — ص ١٧ .
(٦) « — « ٣٠ .
(٧) « — « ٧٧ .
(٨) « — « ٩ — ١٠
(٩) « — « ٣٩ .
(١٠) « — « ٤٢ .
(١١) ادوار حنين — « شوقي على المسرح » : ص ٧٠ — ٧١ .
(١٢) المقدمة ص : ز.
(١٣) المسرحية — ص ٩ .
(١٤) « — « ١٠ .

الفصل الرابع

مسرحيات من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي

كان تراث العرب القصصي ، بالوانه المختلفة ، ذخيرة يلجأ اليها السامرون في سمرهم ، والقراء حين يشعرون بحاجة الى المتعة والتسلية . ولم يلتفت كتاب القصة في بدء نهضتنا ، الى ما في هذا التراث الضخم من عناصر قصصية ، تصلح لأن تكون موضوعاً لقصة جديدة ، او وحياً لعمل ادبي ضخم . ولعلهم — وقد كانت التسلية والوعظ غايتهم — آثروا ان يتركوا لهذه الالوان الشعبية ان تؤثر في عقول الجمهور ، بطريقتها الخاصة التي الفها القارىء او السامع العربي على مر السنين ، ولم يحاولوا ان يتناولوها بالتهذيب والتنقيح ، او بالاخراج والعرض الجديدين .

هذا ما كان من كتّاب القصة ، في موقفهم من القصص العربي القديم . اما كتاب المسرحية ، فكما استوحوا تاريخ العرب والتاريخ العام وقصص الكتب المقدسة ، لم يستنكفوا عن استيحاء القصص الشعبي ، وبخاصة ما دار منه حول موضوعات تلذ للعامة ، وتجد عندهم حسن القبول ، كموضوعات الحب والبطولة والشهامة . وهكذا رأينا هذا التراث يمد اصابع تأثيره ، منذ بداية النهضة المسرحية عندنا ، فمارون النقاش في لبنان ، يستمد من « الف ليلة وليلة » موضوع مسرحية من مسرحياته . وصنوه في سورية ، ابو خليل القباني ، يعتمد على القصص الشعبي اعتماداً يكاد يكون كلياً . ويستمر هذا

التقليد ، على مسرحنا في القرن الماضي وفي هذا القرن ، حتى نجد ان مسرحية من اروع ما الف في ادبنا ، وهي مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم تعتمد على « الف ليلة وليلة » في موضوعها .

(٦) ابو الحسن المغفل – مارون النقاش : (١٨٤٩) .

استوحى مارون النقاش ، رائد المسرح العربي ، موضوع مسرحيته هذه، من احدى حكايات الف ليلة وليلة. وهي الحكاية التي ترويها شهر زاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة [1] ، وتطلق عليها اسم قصة « النائم واليقظان » . وهي قصة رجل اسمه ابو الحسن، يضيق ذرعاً باحوال الدنيا وتقلب الاصدقاء، ويتمنى ان يجتمع الامر كله في يده ، ولو ليوم واحد ، حتى يقوّم المعوج ، ويهدي الضـال ويرد من زاغ عن الحق الى الطريق السوي . وتطرق اذني الرشيد هذه الامنية – وقد كان يسير متنكراً ومعه سيافه مسرور – فيسارع الى تحقيقها . ويغري ابا الحسن بتناول طعام ، دس له فيه بعض المخدر . ولم يلبث غير قليل حتى زال اثر المخدر ، فالفى ابو الحسن نفسه في قصر الخلافة ، ومن حوله الوزراء ، والخدم امامه وقوف ، ينتظرون اوامره ليحققوها . ويختلط الامر على ابي الحسن ، وينكر ما هو فيه من عز طارىء ، ويظن ان الامر كله لا يعدو ان يكون حلماً سعيداً . غير انه يعلم اخيراً انه اصبح الخليفة حقاً . وتحدث مفارقات كثيرة ، تنتهي بان يعيد الرشيد ابا الحسن الى حالته الاولى ، عن طريق المخدر ايضـاً . ويستفيق ابو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد ، ويذكـر حيـاته القديمة ويصر على انه الخليفة . ويجادل امه ويضربها ، لانها تحاول ان تعيده الى رشده . واخيراً يدرك ما كان من احواله ، ويعلم انه لم يستطع ان يحقق شيئاً من آماله وهو خليفة ، فقد عاش هذه المدة القصيرة في ضجيج وصخب ، تفرضها مظاهر الملك . وقد اختلطت عليه الامور ، فلم يستطع تمييز الخبيث من الطيب او الزائف من الصحيح .

على هذا النحو ، تروي الف ليلة وليلة قصة ابي الحسن، غير ان مارون النقاش ، عندما اعتمد عليها ، لم يلتزم تلك الحبكة الساذجة التي تضمنتها ، ولم

يتقيد بتلك الحوادث المحدودة التي نسجت منها ، بل افاض في التنويه بحياة ابي الحسن ، ومشكلاته الشخصية . ورأينا موضوعاً ثانياً يتطرق الى الحوادث ، لينازع الموضوع الاول، وهو تولي ابي الحسن الخلافة . وهذا الموضوع الجديد هو حب ابي الحسن لدعد، ومنافسة اخيه له في هذا الحب. كما عدل النقاش في شخصية ابي الحسن تعديلاً اساسياً، فابو الحسن في الف ليلة وليلة، متذمر ينشد الحق في الحياة، والصدق بين الناس، اما عند مارون، فهو نموذج انساني للرجل الساذج الذي يحيا على حافة الحلم واليقظة والذي يصدق حياته الحالمة اكثر مما يصدّق حياته الواقعية، أو الرجل المنفصم الشخصية على حد تعبير السيكولوجيين اليوم.

ونستطيع القول ، ان رغبة ابي الحسن في الف ليلة وليلة في ان يكون خليفة ، مستمدة من تأمله لاحوال الدنيا وعزمه على تغييرها ، لو استطاع الى ذلك سبيلاً . بينما هو عند مارون ، بالاضافة الى رغبته في احقاق الحق ، يتمادى به الحلم ، حتى يظن ان الخلافة بالنسبة اليه امر طبيعي ، وذلك قبل ان يغرقه الرشيد في لجة الحلم ، عن طريق المخدر ، وينقله الى القصر . وان كان تصرفه الحالم هذا كان يشوبه ادراك لواقعه الحقيقي ، مما جعله يرضى بهذا الواقع على مضض والى حين. ولهذا فاننا لا نجد اثراً لوصف ابي الحسن بالغفلة، في قصة الف ليلة وليلة، بينما نرى مارون قد احاط هذه الشخصية باطار حددها فيه كما شاء ان يرسمها ، وذلك بان جعل اسم المسرحية « ابو الحسن المغفل » .

ففي الفصل الاول من مسرحية النقاش، نرى ابا الحسن يحلم يقظاً بالخلافة ، ويعيّن خادمه عرقوباً وزيراً بدلاً من الوزير جعفر . ونعلم ان هناك صديقين يترددان عليه بين الحين والحين، هما دادا مصطفى ودادا محمود ، وهما في الحقيقة الرشيد ووزيره جعفر ، وهما في حالة تنكر . ونفهم من حديث ابي الحسن انه يعاني ازمات عاطفية ، ذلك ان صديقاً له يدعى عثمان ، يريد الزواج من ابنته سلمى ، وابو الحسن ، يريد ان يغتنم هذه الفرصة السانحة ، ويتزوج من اخت عثمان ، واسمها دعد ، التي علق بها قلبه . ويقبل عثمان بعد حين لنعلم منه انه سيتزوج سلمى حقاً ، ولكنه غير جاد فيما بذله لابي الحسن من وعد بشأن زواجه من دعد. ذلك ان دعداً تحب سعيداً اخا ابي الحسن، وهو يبادلها هذا

الحب . ويلتقي ابو الحسن اخاه سعيداً ، ويدور بينهما حوار عن رأي سعيد في الزواج . ويظن سعيد ان اخاه يفاتحه في امر تزويجه من دعد ، فيبادر الى الموافقة وعندما يأتي حديث دعد ، يمعن في الموافقة ، حتى تقع المفاجأة التي لم يكن يتوقعها سعيد ، اذ ان حديث ابي الحسن كان خاصاً به وحده ، وهو المقصود بهذا الزواج ، وانما تقدم الى اخيه طالباً المشورة فقط .

وهنا نستطيع ان نلمح ظل موليير في مسرحية مارون هذه . فان النقاش لا ينفك في مسرحياته الثلاث التي الفها ، يؤكد استاذية موليير له . ويكفي ان نشير الى المشهد الخامس عشر من الفصل الاول في مسرحية « ابي الحسن المغفل » ، عندما يسأل ابو الحسن اخاه عن رأيه في دعد . ونرى مدى مشابهته للمشهد الرابع من الفصل الاول في مسرحية « البخيل » لموليير ، حيث يسأل (هارپاجون) ابنه (كليانت) عن رأيه في ماريان — وكلاهما يود الزواج منها — فيمتدحها الفتى حتى يفاجأ آخر الامر بان اباه كان يريد رأيه ومشورته فقط ، لانه هو الذي سيتزوج من ماريان .

ونعود الى الفصل الاول من مسرحية النقاش ، لنرى ان دادا مصطفى ودادا محمود — وهما الرشيد ووزيره كما ذكرنا — قد قررا ان يجعلا ابا الحسن خليفة لفترة من الزمن ، وانهما في سبيل ذلك ، اجزلا العطاء لخادمه عرقوب ، كي يساهم معهما في تنفيذ ما استقر رأيهما عليه .

وعلى هذا فاننا نرى ابا الحسن في الفصل الثاني ، وهو نائم على سرير وثير فاخر ، وقد غرق في الدمقس والديباج . ويمضي في ذهوله ودهشته في التعرف على حياة الملوك وترفهم . ويقبل بعد حين عثمان وسعيد ، ويأخذان في التظلم الى (الخليفة) ، ويرويان له ان اخا سعيد يقف حجر عثرة في سبيل زواجه من فتاة يحبها هي دعد . ونعلم ان عثمان وسعيداً يظنان ان ابا الحسن يقضي يومه في التنزه مع بعض الدراويش على ضفاف دجلة . ويفاجأ ابو الحسن بدعوة الى الحريم ، وينتهي اليه ان جارية اسمها هند الحجازية هي التي ستتولى خدمته . ولا يمضي طويل زمن حتى يبدو جعفر في ثوبه التنكري ، ويعلن امراً من الخليفة

بزواج عثمان من سلمى وسعيد من دعد. وندرك من الحوار ان هنداً الحجازية هي التي اغرت ابا الحسن ، واستطاعت ان تحصل منه على هذا الامر .

على ان شؤون الخلافة لا تسير رخاء في يوم ابي الحسن الاول ، ذلك ان جعفر يشيع في القصر ان جنوداً من العجم قد هـــاجوا البلاد ، ويدرك ابو الحسن المأزق الذي وقع فيه ، ويقرر الهرب من القصر . ويرى ان عرقوباً خادمه —وقد جعله ابو الحسن وزيراً— قد باع وزارته بمبلغ من المال، فيوجوه ان يجد له من يشتري منه الخلافة. واخيراً يعتزم ابو الحسن أن يهرب متنكراً في زي امرأة ، ولكنه لا يستطيع ذلك ، اذ يقابل وهو في سبيله الى الهرب احد الندماء ، ويعود ثانية لينغمس في المتع والملذات .

ويقبل الفصل الثالث، فاذا ابو الحسن قد عاد الى مكانه الاول، نائماً مخدراً، واذا به حين يستيقظ ينكر من حوله ، ويصر على انه الخليفة ، وهو ينـادي هنداً الحجـازية ويسرف في النداء ، ويقول انه لولاها لما سمح بزواج دعد من سعيد ، وعثمان من سلمى . وتحاول امه ان ترده الى صوابه ، ولكنه يضربها ثم يعود الى الوعي رويداً رويداً ، فيلعن الخلافة التي جعلته يهين امه . واخيراً يدرك حقيقة الامر ، ويحضر الرشيد وجعفر ، فرحين طربين لهذا المزاح الذي ذهب ابو الحسن ضحية له بسذاجة عقله وغفلته . وينثران المال على المسرح ، ويهرع عرقوب الى التقاطه بنهم واضح ، بينما يظل ابو الحسن مشدوهاً ، فهو ما زال في مرحلة بين اليقظة والحلم .

على هذا النحو ، يقدم لنا مارون النقاش مسرحية « ابي الحسن المغفل » ، وينبغي ان نعترف هنا بمحاولته الدائبة ليخرج شخصية البطل من نطاق قصة الف ليلة وليلة ، ويلبسه ثوبا انسانياً ويجعل تصرفاته في الحياة ، نتيجة لبواعث انسانية كالحب والغيرة والحيرة والنـدم . هذا الى جانب حشد كل عناصر الاضحاك ومقوماته ، بحيث اصبحت المسرحية خلقـاً خالصاً وجهداً فنيــاً كبيراً .

واسلوب الحوار ومقوماته العقلية والجمالية ، لا تخرج كثيراً عن المستوى

الذي بلغه كتاب المسرحية فيما بعد . وهو يقوم على السجع الثقيل ، والصور البيانية المصطنعة المتكلفة . وتكثر فيه مناسبات الغناء ودواعيه ، وهذا هو اتجاه مارون في التأليف للمسرح ، فقد كان يغلب جانب الغناء والطرب على جوانب الحركة المسرحية ، وذلك ليرضي الذوق العام الذي كان يحيط به .

(٢) هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب – احمد ابو خليل القباني .

كانت حكايات الف ليلة وليلة احد المصادر الهامة ، التي اعتمد عليها القباني في كتابة مسرحياته . فقد قرأنا له مسرحيتين ، كانتا في موضوعيهما نقلاً صادقاً لحكايتين من الليالي ، دون تحريف او انحراف .

وهذه هي المسرحية الاولى . وقد اخذ حوادثها من حكاية رويت في الليلة الثانية والخمسين ، عن جارية كانت في قصر الرشيد ، وكان موضع حبه ورعايته ، حتى ضاقت بها زبيدة ، فأمرت باقصائها عنه ، واستعانت على ذلك بعجوز ماكرة ، ثم اوهمت الرشيد ان الجارية – واسمها قوت القلوب – قد ماتت . ولم تكن هذه هي الحقيقة ، فقد خدرت الجارية ، ثم القيت في قبر مهجور حيث عثر عليها غانم بن ايوب ، وهو تاجر دمشقي جاء بغداد ، ابتغاء توسعة رزقه . ويحمل غانم الجارية الى بيته ، ثم يرعاها ويحنو عليها ، حتى اذا ما اراد منها وصلا صدته برفق . ثم انبأته بقصتها مع الرشيد وزبيدة .

وعندما استردت قوت القلوب صحتها ونشاطها ، طلبت من غانم ما طلبه منها سابقاً ، فاعرض عنها . ويظلان على هذه الحال من الحرمان والرغبة، حتى يكشف الرشيد حقيقة ما دبرته زبيدة، فيأمر بالقبض على غانم والجارية . ويولي غانم فراراً ، خوفاً من غضب الرشيد . اما الجارية ، فانها تنقذ حياتها من يد الجلاد ، عندما تقص على الرشيد ما كان من عفة غانم فيقر الرشيد عيناً ويعفو عنهما ، ويسمح لها بان تبحث عن غانم . فتتنكر وتجدّ في البحث حتى تعثر عليه . وفي ليلة واحدة يتزوج الرشيد من اخت غانم ويتزوج غانم من قوت القلوب .

...

ولا نجد ضرورة لسرد حوادث المسرحية، فهي مطابقة تمام المطابقة لما ورد في الاصل . ولكن لا بد لنا من ان نشير الى ما قام به القبـــاني في سبيل مسرحة القصة .

ففي الفصل الاول نرى مشهد مقبرة ، ونرى اكتشاف غانم لقوت القلوب، وقد نال منهـــا المخدر . وفي الفصل الثاني ندرك اخبار قوت القلوب والملكة زبيدة ثم حضور الرشيد واكتشافه حقيقة الامر ، وامره باحضار قوت القلوب والبطش بغانم .

وفي الفصل الثالث ، نرى انفسنا في منزل غانم ، وخلال هذا الفصل نرى بسرعة بالغة ، اقبال غانم واعراض قوت القلوب . ثم حديث قوت القلوب عما كان من امرها مع الرشيد . ثم نشهد اقبـال قوت القلوب واعراض غانم ، واخيراً نرى اعوان الرشيد يداهمون البيت ، فيهرب غانم ، ثم تساق الجارية الى قصر الخليفة .

وفي الفصل الرابع ، نرى قوت القلوب وقد زج بها في السجن ، واوشك الرشيد ان يبطش بها ، لولا انه علم منها حقيقة امر غانم ، فعفا عنها وسمح لها بالبحث عنه .

وفي الفصل الخامس، يتم لقاء غانم بقوت القلوب، وأمه واخته . ثم يدخل الخليفة ، ويمنحهم عطفه ويغدق عليهم هداياه وهباته ، ويتزوج باخت غـــانم ويتزوج غانم بقوت القلوب ويسدل الستار .

وهكذا نرى ان القباني لم يبذل كبير جهد في استخدام حوادث القصة في العمل المسرحي . ومن ثم لم يحاول الافادة من هذه الحوادث في خلق موقف انساني يخرج بحكاية « الليالي » ، عن محيط الاستحالة واللامعقوليـة . فمشهد الحرمان الذي يعانيه كل من غانم وقوت القلوب ، حفاظاً على عهد الرشيد او رهبة منه ، كان جديراً بان يكون محور المسرحية ، من حيث احوال الشخصيات النفسية، وتطور انفعالاتها وتصرفاتها. ولكن القباني بعقليته المسرحية الساذجة البدائية ، لم يفطن اليه . اذ كان همه منصرفـاً الى تأدية القصة الاصلية

بمبالغاتها وحوادثها الكثيرة بايسر السبل ، متخذاً من ذلك ذريعة ليقدم عدداً من القطع الغنائية او الموشحات او الرقصات الشعبية التي بنى اساس مسرحه عليها.

ولا يجد القباني اي حرج في استخدام بعض عبارات الف ليلة وليلة ، على ما في اسلوبها من الركاكة والتبذل والعامية . هذا بالاضافة الى التأثر باسلوب الحكاية الاصلية ، ومعالجتها للحوادث والشخصيات .

ونرى ايضاً في مسرحة القباني للقصة ، محاولة تكرار مشهد السجن الذي التزمه في كل مسرحية من مسرحياته تقريباً [٢] . فالرشيد في هذه المسرحية يأمر بوضع قوت القلوب في مكان مظلم ، ويكلف جارية عجوزاً بملاحظة شؤونها والاشراف عليها . ولا نجد في الاصل ما يوحي بشيء من ذلك .

(٣) هارون الرشيد مع أنس الجليس

وقد كان هذا المنهج الذي التزمه القبـــاني ، هو نفسه الذي سار عليه في مسرحيته هذه. وهي المسرحية التي اخذ حوادثها عن القصة التي رويت في الليلة الخامسة والاربعين . وتدور حول الجارية أنس الجليس ، التي اشتراها الفضل ابن خاقان ليهديها الى سيده ابن سليمان ، ولكن ابنه ، عليا نور الدين احب الجارية وطلب من ابيه ان يبقيها له ، والا يأخذها الى ابن سليمان . ويعلم بالامر المعين بن ساوي ، زميل الفضل وحاسده على حظوته عند ابن سليمان ، فيذهب اليه ، ليوغر صدره على الفضل . ويهرب علي نور الدين بالجـارية الى بستان قصر الرشيد فيستقبلهما خادم القصر ويجلس معهما فيسمرون ويتنادمون حتى يحضر الرشيد ، ويعلم بقصة علي نور الدين مع الجارية فيعطيه كتاباً لابن سليمان يامره برفع ظلامة علي نور الدين . ومـــا ان يصل اليه علي ، حتى يجد عنده المعين بن ساوي ، فيشككه هذا في كتاب الرشيد ويبرز له كتاباً آخر يأمر فيه الرشيد بقتل الفضل وابنه .

وما ان يهم ابن سليمان بتنفيذ ما جاء في الكتاب المزور ، حتى يعلم ان المعين كاذب مزور . ويعلم الرشيد بالامر ، فيأمر بسجن ابن سليمان والمعين ، ومكافأة الفضل وولده ، وتحقيق امنية علي في الزواج من أنس الجليس .

واذا نظرنا الى الجهد الذي بذله القباني في مسرحة القصة، وجدناه على النحو الآتي :

في الفصل الاول : اهداء الفضل الجارية لابن سليمان ، ثم علمه بما كان من امر ولده معها ، وهو في طريقه الى ابن سليمان . ثم نرى بعد ذلك غضب ابن سليمان على الفضل بتحريض المعين بن ساوي .

في الفصل الثاني : علي نور الدين وأنس الجليس في قصر الرشيد وبستانه. يقابلان الرشيد ، ثم يحمل علي كتاب الرشيد الى ابن سليمان .

في الفصل الثالث : ابن سليمان يضطهد الفضل ، ويشك في الكتاب الذي يحمله علي من الرشيد، وذلك بتأثير المعين بن ساوي.

في الفصل الرابع : الفضل وابنه في السجن ، والمعين يقرأ خطاباً بالامر بقتلهما ، زاعماً انه من الرشيد . يدخل جعفر ويكشف امر الكتاب ، ويأمر الجميع بالسفر الى بغداد ليعرضوا الامر على الخليفة .

في الفصل الخامس : يحق الرشيد الحق ، ويسجن ابن سليمان والمعين ، ثم يجزل العطاء للفضل وابنه .

وهكذا لا نجد فرقاً كبيراً بين المسرحية والقصة ، ولا نشعر ان القباني بذل جهداً مذكوراً في سبيل جعل المسرحية خلقاً مسرحياً ، يخرج عن محيط التمهيد للاغاني والموشحات وتبرير ظهورهـا المتكرر على المسرح . كما نلاحظ ايضاً عناية القباني باظهار مشهد السجن على نحو ما فعل في مسرحيته السابقة وفي « متريدات » .

(٤) الامير محمود نجل شاه العجم

على ان القباني لم يستمر على هذه الطريقة ، القائمة على النقل الحر في لحكايات

«الليالي» . فقد استوحى موضوعاً شائعاً في الليالي ، ومداره الفتى الذي يعشق فتاة دون ان يراها ، بل يحبها لأنه اعجب بصورتهـــا ، التي وقعت في يديه بطريق الصدفة . ويهيم في الارض على وجهه ، باحثاً عن صاحبة تلك الصورة التي خلبت لبه . ويظل يتجول في البلاد الى ان يصل الهند ، حيث يجد ان جنوداً يتبعون اباه، يتهددون الهند بغزوة كبيرة. فيتدخل لانقاذ ملك الهند، الذي يقرر مكافأة هذا الامير الشهم ، بمساعدته في الحصول على حبيبته صاحبة الصورة . ويدبر ملك الهند الامر ، ويوجه رجاله للبحث عن صاحبة الصورة ، فيعلقونها على باب حمام عمومي ، وبينما هم يراقبون المارة ، اذا بشاب يصــاب باغماء عند رؤية الصورة . فيقبضون عليه ويأخذونه الى الملك ، حيث يكشف لهم عن حقيقة هذه الفتاة . ويخبرهم بانها ابنة ملك الصين ، وقد احبها من اول نظرة ، فعلم ابوهـــا بالامر ، فخشي الشاب مغبة هذا الحب ففر الى الهند . وهكذا يقع الامير محمود على ضالته ، ويهرع الى الصين ، حيث يطلب الفتاة ، واسمها زهر الرياض من ابيها ، فيقول له هذا ان ابنته اصابها مس من الجنون وسيزوجها لمن يشفيها منه . فيتقدم الامير محمود اليهـــا ويستعين بالسحر ، وينقذها من المرض ويتزوجها .

لا تختلف هذه المسرحية عن غيرها من مسرحيات القبـــاني ، من حيث مجافاتها للواقع والمعقول ، في تطور الحوادث ، وانسانية الشخصيات . فغزو جنود العجم لمملكة الهند ، وتدخل الامير محمود وانقاذه المملكة ، كل هذا يحدث في فصل واحد هو الفصل الثاني . وكذلك ظهور العاشق الذي اغمي عليه امام الصورة ، واختفاؤه بعد ذلك ، وهو العاشق المدنف ، الذي اكره على مغادرة الصين في سبيل عشقه، كل هذا يجعل وجود هذه الشخصية لا يتفق مع المعقول بأي حال من الاحوال . وقد كان القبـــاني يسخر الحوادث والشخصيات ، لتقديم اغانيه وموشحاته ، وقد اضعف بذلك العمل المسرحي ، واظهر لنا الشخصيات دمى هزيلة تتحرك دون وعي او تفكير . وعجز عن تقديم تنسيق فني سليم من حيث اعداد الحوادث وسردها وربطها بالشخصيات، في مشاهد متآلفة متكاملة .

واسلوب القباني في هذه المسرحية ، كما هو في مسرحياته عامة ، يقوم على السجع الثقيل الممجوج ويعتمد على الشعر المأثور ، والامثال السائرة ، والحكم الشعبية الشائعة .

---

(٥) هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد – محمود واصف : (١٣١٨ هـ)

عمد المؤلف الى حكاية من الف ليلة وليلة ، قصتها شهرزاد على شهريار بين الليلة السادسة والثلاثين والليلة الخمسين بعد الثمانمائة [٣] .

وتدور حول حب الرشيد لجاريته قوت القلوب، ومحاولة زوجه زبيدة ان تبعدها عنه . وما جرى اثنـــاء ذلك ، من خروج الرشيد للصيد والقنص ، ومقابلته لخليفة الصيـــاد ، واتصال هذا به وتوثق عرى الصداقة بينهما ، حتى كان خليفة هو السبب في عودة قوت القلوب الى الرشيد ، بعدما تقرح جفناه من طول ما بكى عليها .

والحكاية في اصلها ، تتقلب في جو غريب ، هو الجو الذي نعرفه في الف ليلة وليلة . وفيها بعض خصائص هذا الجو ، من استعمال للبنج والاخفاء في الصناديق ، وركوب البغال الزرزورية ، وكيد النساء في الحريم ومؤامرات العبيد والخصيان ، كل ذلك بالاضافة الى مجالس الطرب واللهو ، التي كانت تضفيها هذه الحكايات ، الى تاريخ الرشيد الذي ورد فيها .

وقد حافظ الكاتب على هذه الالوان جميعاً ، واستطاع ان ينقل لنا صورة (ممسرحة) لهذا الجو . بما فيه من طرب وغناء وحب ودسائس . واضاف اليها نغمة من الفكاهة المصرية الشعبية ، وبعض الشتائم المقذعة ، والحركات البلهاء المضحكة . وهكذا اختلط جو الف ليلة وليلة ، بشعبيته الخاصة ، بالوان من الشعبية المصرية . وتداخل الجوان تداخلاً يكاد يكون تاماً .

وقد خالف المؤلف الاصل في بعض التفاصيل، فلم يذكر خبر شراء الرشيد لقوت القلوب من ابن القرناص الجوهري. كما انه لم يذكر تفاصيل عودة قوت

القلوب الى الرشيد ، بل انه خالف الاصل هنا ، اذ جعلها تعود اليه من بيت خليفة رأساً، دون ان يتقيد بتفاصيل الحكاية الاصلية ، التي ذكرت انها عادت الى بيت ابن القرناص الجوهري ثانية ، وجاءت بتفاصيل كان من الصعب اخراجها على المسرح .

وقد ساعدت الحكاية في اصلها، والجو الشعبي الذي اضف اليها، على ابراز شخصية ابن الشعب البسيط ، الذي يسعى وراء رزقه ورزق عياله ، متوكلاً على الله ، غير آبه لما يحيط به من الوان المكر والخداع ، لا تفارقه بسمته الساخرة او عبثه الساذج البسيط ، الذي لا يخفي وراءه غشاً او خداعـــاً . وقد استطاع المؤلف ان يرسم له هذه الصورة الحية ، وان يحافظ على انسانيته فيها .

والشخصيات الاخرى التي تشترك في المسرحية ، يقدمها لنا المؤلف كأنها شخصيات ثابتة ، منتزعة من بيئتها الاصلية ، محافظة عـلى الصورة العامة التي رسمت لها في الحكاية .

واسلوب المؤلف في المسرحية ، قريب من اسلوب الف ليله وليلة ، وهو يجمع الى السجع المتكلف الثقيل، بعض التعبيرات والاستعمالات العامية ، وقد اضاف اليه المؤلف ، بعض الالفاظ والشتائم والامثال الشائعة في اللهجة المحلية . وهو يعتمد كثيراً على الشعر الذي يلقى في المناسبات ، وقد اخذ بعضه من الاصل ، كما اضاف البعض الآخر من نظمه ، او من مأثور الشعر العربي .

وهو يعتمد كذلك على الاغاني ، التي لحنت على الانغام الشعبية الشائعة ، ليفتتح بهـا المشاهد او ليختم المسرحية ، او ليصور بعض مجالس الطرب واللهو او ليستعين بها على رسم حالة نفسية خاصة ، يكون للشخصيات الاخرى حظ كبير من التأثر بها .

(٦) عفيفة

وقد لجأ القباني ، في اختيار موضوع احدى مسرحياته الى القصص الشعبي

الشائع المتداول ، فاستخدم قصة الزوجة العفيفة التي تصون شرفها من اعتداء صديق زوجها الغادر ، في مسرحية ملأها بالشائع المأثور من الشعر العربي ، ومهد بها لظهور طائفة من الاغاني والموشحات والرقصات ، التي قام بتلحينها الملحن الشرقي المعروف كامل الحلمي [٤] .

وتدور حوادث الفصل الاول حول الامير علي الذي اضطر الى مغادرة بلاده لنجدة الامير زهير ، وترك بلاده وزوجه في رعاية صديقه الامير سليم . ثم نرى في الفصل الثاني الامير سليماً يتهدد عفيفة بعد ان نفرت منه ، وصدته عنها وأبت الاستسلام لمطالبه الدنيئة . ويقرر ان يبعث بكتاب الى الامير علي يزعم فيه ان زوجته قد زنت. ونعلم في الفصل الثالث الذي تدور حوادثه في السجن ، على عادة ابي خليل القباني في ايراد مشاهد السجون ليؤثر بها على النظارة ، ان الامير علياً صدّق الخطاب ، وامر بقتل زوجه .

وفي الفصل الرابع ، بينما كان الامير سليم جالساً بين ندمائه ، يقبل رسول يعلن اليهم نبأ وصول الامير علي . ويحقق الامير علي في امر كتاب سليم ، ويتبين له كذبه الصريح ، فيبتئس اذ يعتقد ان زوجه العفيفة ، قد قُتلت مظلومة . وفي الفصل الخامس يأتي الامير علي بسليم مكبلاً بالحديد ثم يعلم من الجلاد ان عفيفة لم تُقتل، وان الجلاد قد اخفاها اقتناعاً ببراءتها. وتحضر الزوج العفيفة ، ويعتذر اليها زوجها ، ويكرمها اشد الاكرام ، ويقتل الامير سليماً بدلاً منها .

ولا نجد في هذه المسرحية ، ما يخرج بها عن تقاليد القباني الفنية ، في التنسيق الخارجي او الداخلي . الا اننا نحمد له انه استطاع ان يدخل فيها عنصر التشويق ، وهو عنصر هام في تطوير العمل المسرحي . وقد استعان بالمفاجأة، اذ فاجأ الجمهور في الفصل الخامس بظهور عفيفة حية ، بينما كان الجمهور يعتقد انها ماتت . وبهذا وفر لمسرحيته النهاية السعيدة ، التي كان من عادة الكتاب في هذه الفترة ، ان يسوقوا اليها حوادث المسرحية ، ولو قسراً ، حتى يظهروا للجمهور انتصار عنصر الخير على عنصر الشر ، ومكافأة المحسن ومجازاة المسيء .

(٧) عنترة – ابو خليل القباني

اخذ القباني موضوع هذه المسرحية، من القصص الشعبي ايضاً . فعالج قصة عنترة، التي شاعت على السنة الشعراء الشعبيين والمحدثين في المقاهي. وقد تناول الجزء الاخير من حياة عنترة ، بعد ان تزوج من عبلة ، لا قبل ذلك ، على عكس ما فعل غيره من المؤلفين الذين طرقوا هذا الموضوع .

يصور لنا القباني عنترة ، وهو يشن غارة شعواء على مسعود ، الذي احب عبلة ، زوج الفارس الاسود ، وطلب الزواج منها ، زاعماً ان زواجها من عنترة ، كان قسراً وغصبـــاً . وقد كان مسعود هذا احد امراء العرب ، وكان دائب السعي للايقاع بعنترة وقبيلته . فهو يشن عليهم حرباً خفية ، اذ يبعث برجـاله وقد تزيوا بزي بعض القبائل المعادية لقبيلة عنترة ، ليهجموا على القبيلة ويستبيحوا حماها . ولكن عنترة يدحرهم ، ويردهم على اعقابهم خاسرين. بينما يتقدم مسعود ، ويعرض نجدته على عنترة ، فيرفضها هذا بإباء .

ولا يلبث عنترة ان يكتشف حقيقة الامر ، فيقتل مسعوداً ، ويحقق ما ارادته القبائل العربية ، من تدعيم التحالف مع قبائل العرب في الشمال. ويعود ظافراً لقلبه ولوطنه .

وهكذا نجد القباني يستعين باحدى مغامرات عنترة ، التي امتلأت بهـــا صفحات الادب الشعبي ، ويحاول ان يقدم لنـــا عنترة الزوج ، الذي يناضل دفاعاً عن زوجه ويغار عليها ، بينما كانت الصورة الشائعة لعنترة ، هي صورة الفارس العـاشق الذي يكافح للحصول على حبيبته ، ويقوم بالاعمـال الخارقة ، لينتزع رضاء ابيها عنه وموافقته على زواجه منها .

وقد كان القباني يستطيع ان يقدم لنا نموذجاً للبطل الغيور ، ولكنه عجز عن ذلك ، وقدم لنا عنترة الجعجاع ، ذا الصوت المدوي الذي يرهبه الفرسان ويولون امامه هاربين . وقد افترض المؤلف ، ان جميع النظارة يعرفون شيئاً عن تطور عنترة النفسي، وتاريخ علاقته بالشخصيات الاخرى في المسرحية.

وقد اصاب هذا الافتراض المسرحية بالضعف والهزال ، اذ خرجت من يديه وكأنها شذرات من قصة معروفة متداولة .

(٨) شهامة العرب — علي أنور

اعتمد المؤلف في هذه المسرحية ايضاً ، على قصة عنترة . وقد آثر ان ينقل الاخبار الاسطورية العجيبة ، بما فيها من مبالغات وتهويل ، وذلك حتى تلاقي مسرحيته اقبالاً عند الجمهور ، الذي اعتاد سماع اخبـــار عنترة في ثوبها الاسطوري الفضفاض ، من افواه الشعراء الشعبيين .

وقد جمع فيها اخلاطاً من الروايات والاحـاديث . واورد الكثير من الحوادث والاخبار ، التي تعد في نظر الفن حشواً وتكراراً ، بينما كانت تلاقي في نفوس الجمهور هوى وميلاً .

وحب عنترة ، الفارس الاسود لابنة عمه متناقل مشهود . وقد ارهق هذا الحب والدها مالكاً . فآثر ان يلجأ بابنته الى قيس بن مسعود ، ملك بني شيبان . وقد انزله هذا عنده على الرحب والسعة . ووقع ابنه بسطام في حب عبلة . وخطبها ابوه له من مالك ، فرحب مالك بهذا العرض السخي ، وابدى استعداده للموافقة ، على شرط ان تزال من سبيله العقبة الكأداء ، التي تتمثل في عنترة ، الذي لا يتنازل عن حبيبته بسهولة .

ويقرر بسطام ان يجد في البحث عن منافسه عنترة ، ليذيقه كأس المنون. ويجد بسطام انه ليس وحيداً في هـذا المطلب العسير . فالربيع العبسي عدو عنترة ، يوجه عكرمة ، فارس بني عبس ، ليقتل عنترة . ويعده بأن يزوجه من ابنته . وكذلك علقمة الشيباني ، ارسله الملك قيس بن مسعود ليقتفي اثر بسطام ويقتل عنترة .

وكذلك نجد ان بسطاماً ، الذي يطلب دم عنترة ، هو الآخر هدف لفارسين يسعيان لقتله . الاول هو طرفة بن نافع ، الذي خطب سعدى ابنة شهاب ، فارس بني يربوع ، ولكن امها اشترطت عليه ان يثأر لها من بسطام

قاتل زوجها . والثاني هو قنعب التميمي ، الذي خطب (بدور) ، ابنة الملك قيس بن مسعود فمنعها اخوها بسطام عنه، لانه بخيل على كل من عنده، يأكل وحده ويحرم عبده ...

وتتلاقى هذه الكتائب ، ويتصارع الفرسان ، ويختلط الحابل بالنابل . ويهزم علقمة الشيباني جيش عكرمة العبسي ، عدو عنترة . ويقع بسطام اسيراً في يد عنترة . ويصحبه معه في غدواته وروحـــاته . ويغزو قنعب التميمي مضارب بني شيبان ، ويأخذ الملك قيساً وابنته ومالكاً وابنته عبلة اسرى . ولكن عنترة يحل وثاق بسطام ، ويهجمان على القـــافلة هجمة رجل واحد ، وينقذان الاسرى ويتزوج عنترة بحبيبته عبلة .

والمسرحية ، كما يستبين لنا من هذا العرض الموجز ، تحوي عقداً كثيرة ، وحوادث متشابكة متنافرة . ولكنها تلتقي جميعاً في شخصية الفارس العبسي، الذي يقف نفسه على حبه ، ويزيل خصومه من سبيله ، واحداً اثر واحد .

والكاتب بهذا التوجيه للقصة ، يهمل جانباً هاماً من حيـــاة عنترة ، هو دفاعه عن القبيلة ، وذوده عن حقوقها ، وفتكه بغزاتها .

وقد كان العبد الاسود الراعي ، ابن الامة ، يأتي بهذه الافعال ، ليحبب نفسه الى ابناء القبيلة ، والى عبلة وذويها بوجه خاص حتى يغتفروا له هذا الحب ويزوجوه بمن يحب . والحقيقة ان هذا هو الاساس المتين ، الذي يجب ان يبنى عليه كل عمل قصصي يتناول حيـاة عنترة بالعرض والتصوير . وهو عقدة العقد في حياة عنترة وفي نفسه . وهو المهماز الذي كان يحز جانبيه دائماً، ليقوم باعمال بطولية تذكر له ، وترفع من مقامه في اعين افراد القبيلة[٥] .

ولكن الكاتب آثر العافية لنفسه ولجمهوره ، فالجمهور يهمه ان يرى حادثة الحب بارزة قوية ، وان يشاهد الاعمـــال البطولية الخارقة والمعارك الهائلة والمبارزات العنيفة ، التي تحفظ لبطله الشعبي ، شخصيته التي رسمها له في نفسه منذ زمن طويل. والكاتب اعجز من ان يدرس عقدة عنترة النفسية، وشعوره

بالنقص واثر كل ذلك في حياته واعماله . وقد ظهر جهل الكاتب باصول هذا الفن جلياً ، في تنسيقه للمشاهد والفصول ، فقد اتى بهـــا مرتبكة مضطربة . واختلطت الاعمـــال والحوادث فيها بشكل افسد تسلسل السرد . واسلوب الكاتب يتراوح بين السجع واللغة الفصحى المبسطة والشعر الغرامي والحماسي ، والاغاني التي تلائم ذوق العصر .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) الف ليلة وليلة – الطبعة اليسوعية (سنة ١٨٨٩) – ج ٢ ص ١٥٣ وما بعدها .

(٢) انظر ما حاوله القباني في متريدات – حين اقحم فيها منظر السجن .

(٣) الف ليلة وليلة – (المطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٠٩) – ج ٤ ص: ٣٨٨ – ٤١٠.

(٤) ذكر كامل الخلعي في مقدمة المسرحية (ص ١٠) ما يلي :

«وما حدا بي الى تدوين هذه القصة الغراء والفريدة العصماء، الا غيرة على ما للاستاذ من المؤلفات وجليل القصص والمصنفات ، ان تعبث بها يد الزمان ، او تترك في زوايا النسيان. فاستعذت بالله من العجز والكسل واستعنت به على بلوغ الامل . ولم آل جهدا في تنميقها وترصيعها وتنسيقها . فاخترت لها من اجود القريض ، ما يزدري البيت منه بالروض الاريض ، وزينتها بالمعاني المخترعة الرائعة ، وكسوتها بالالفاظ الشائعة . ونزهتها عن العبارات السخيفة والمعاني السقيمة. فاصبحت بمنه كالجوهرة، صغيرة الحجم كبيرة القيمة .

(٥) انتبه الى هذا الامر كل من شكري غانم وشوقي ، في مسرحيتيهما اللتين دارتا حول هذا الموضوع .

الفصل الخامس

المسرحية الدينية

(١) افكار في الجحيم في الزمان القديم — داود مرعي الشويري : (١٨٩٧)

كانت حفلات المدارس التبشيرية والدينية والاعياد ، مناسبات طيبة ، تعرض فيها مسرحيات تؤلف للوعظ والتهذيب ، ويعكف على تأليفها عادة رجال الدين او اساتذة المدارس .

وقد حاول المؤلف ان يقدم لنا مسرحية دينية وعظية ، من النوع الذي انتشر في اوروبا في القرون الوسطى، وحبذته الكنيسة وكانت تشرف عليه ، وهو « الوعظيات » (Moralities) . وجعل مسرحيته في ثلاثة فصول ، قدم لنا في الفصل الاول سفينة اتت لتحمل الموتى الى الجحيم ، وهو يستغل هذه الفرصة ، ليستعرض لنا اصنافاً من هؤلاء الموتى . فالميت الاول هو (مانيبوس) الزاهد ، الذي جاء الى السفينة وليس معه من حطام الدنيا سوى عصاه وجرابه . وعندما يطلب اليه ان يتخفف منهما حتى لا يثقل على السفينة، يقذف بهما الى اعماق البحر ، غير آسف على وداع كل ما كان يملكه في الحياة الفانية . والميت الثاني هو الملك (لامبخس)، الذي جاء يختال في ثياب الدمقس والارجوان ، ويشمخ بتاجه ويدل بصولجانه . ولكنه لا يلبث ان يستغني عن كل هذه المظاهر الزائفة ، مضطراً ، خشية ان يغرق السفينة بثقله وثقل حمله .

ثم يدخل (البهلوان) ذامسيس ، الذي جاء بقامته الطويلة وجثته الهائلة وانفه الافطس ، مزيناً رأسه باكاليل الزهر . ثم يأتي الغني البخيل (كراتون) ومعه اكياس يحمل فيها ذهبه وفضته ، فيؤمر برميها في البحر ، كما أمر غيره ولا يلبث ان يصدع بما يؤمر .

وبعد هؤلاء ، يدخل قائد الجيش ومعه عصاه واسلحته ، ويتلوه فيلسوف ثم خطيب مصقع ثم سيدة فاضلة اسمها (كليبولي) ثم مومس اسمها (آريس).
وكان المؤلف يستعرض هذه النموذج، قبل ادخالها الى السفينة ، التي ستقلها الى الجحيم ، ويحاسبها على الاعمال التي اجترحتها ايديها حساباً عسيراً . وقد ابان في هذا الفصل ، عن مقدرة فائقة في النقد اللاذع والسخرية المرة .

وتصل بنا السفينة في الفصل الثاني الى ثغر الجحيم ، حيث تقف لتتيح لنا سماع الاصوات المنكرة، التي تطرق آذاننا من الحياة الدنيا، حيث وقف ذوو الموتى واقرباؤهم ، يبكون عليهم اوجع البكاء . وهنا ايضاً ينفذ المؤلف الى اغراضه التهذيبية ، بسخرية وتهكم . فهو حين يمتدح الفضيلة ويشيد بها ويمجد اصحابها ، لا بد من ان يقدح في الرذيلة ، ويندد بمجترحيها .

وفي الفصل الثالث ، تفلت خيوط الملهاة الواعظة ، من بين اصابع المؤلف ويحيلها الى مهزلة رخيصة ، حين يقف صاحب السفينة، يطلب من الموتى اجور السفر . وهكذا تستمر المطالبة ، في جو من الاضحاك المفتعل المتكلف ، الى ان تؤول المسرحية الى نهاية فاترة ، لا تتناسب في شيء مع المقدمات التي سبقت في الفصلين الاول والثاني .

* * *

في هذه المسرحية اختلطت الافكار الدينية مع الاغراض التهذيبية ، في مزيج متناسب ، جمع بين الموعظة الحسنة والسخرية اللاذعة ، اي بين البناء والهدم على صعيد واحد. والمؤلف، دون شك ، يمتلك موهبة النقد والسخرية، ولو انه اوتي حظاً من البيان ، ولم تخنه لغته الركيكة المزيلة ، وتراكيبه

الفاسدة العقيمة ، لاستطاع ان يقدم لنا اثراً مسرحياً يقف في صف واحد ، مع المسرحيات الجيدة التي ظهرت في هذه الفترة .

ولعل المثال التالي ، الذي نقتبسه من المسرحية ، يستطيع ان يقدم فكرة واضحة عن مقدرة المؤلف في الوعظ والسخرية : (الجزء الثالث من الفصل الاول) .

ارميس : وانت من تكون ياذا المنظر القبيح واللابس الاثواب الارجوانية، والمتوج بالتاج الذهبي المرصع بالزمرد والياقوت والجواهر والالماس، وما هذا الخاتم اللامع باصبعك؟ تقدم وقل من انت.

لامبخس: نحن لامبخس احد الملوك العظام (يقول ذلك بعظمة) .

ارميس : (بازدراء وضحك) نحن لامبخس احد الملوك العظام ، انعم واكرم (ومن ثم يلتفت اليه ويقول) ولكن لماذا اتيت بكل ما معك وعليك من الحلي والحلل النفيسة الكثيرة الثمن . او ما كان الاولى بك ان تتركها للخلق من ان تأتي بها فتطرحها في هذه البحيرة من غير ان ينتفع بها احد بعدك . او لا تعلم بأنه يجب عليك لكي تدخل السفينة وتسافر الى الجحيم ، ان تكون حافياً عرياناً ، مكشوف الرأس كما ولدتك امك «لانه ان مات الانسان فلا ينزل معه مجد بيته» .

لامبخس: ولكن اليس من اعجب العجب ان يأتي ملك عظيم الشأن نظيري ، حافياً عرياناً مكشوف الرأس كما امرتم . ومن اين يُعرف الملك من الفقير .

ارميس : ان ذلك ليس بعجيب . وانت لست بملك الآن كما تظن ، فانك كباقي الاموات . فاترك كل ما معك من الامتعة . ألق عن رأسك التاج ، وارم من يدك الصولجان ارمها كلها في هذه البحيرة . تمم ما قلته لك في الحال بغير تراخٍ ولا اهمال وادخل السفينة .

لامبخس: سأفعل وارمي كل ما علي ومعي . ولكن اسمح لي غير مأمور بالتاج والصولجان فانه يعز علي تركهما .

اوميس : (باستهزاء وضحك) اسمح لي غير مأمور بالتاج والصولجان ، ولا يدري بانه لو ترك ورمى كل ما معه غير كافٍ ذلك (ومن ثم يلتفت اليه ويقول) ملك انت او غير ملك ، ارم كل ما معك من كل ما عز وهان حتى التاج والصولجان .

لامبخس: اذا لم يكن ما تريد فارد ما يكون .

(٢) آدم وحواء ـ الخوري فيلمون الكاتب : (١٩٠٣) [1]

وهذه مسرحية اخرى ، من المسرحيات الدينية ، اخذ المؤلف موضوعها من الكتاب المقدس ، وهي من نوع مسرحيات الامرار (Mystery Plays) التي انتشرت في اوروبا في القرون الوسطى ، وكانت مواضيعها مستقاة من قصص الكتاب المقدس .

وقد بناهـا الكاتب على قصة آدم وحواء كما جاءت في سفر التكوين . واضاف اليها بعض مناظر الجنة والجحيم ، وادخل (ابليس) والشياطين ، حتى يبعث فيها الحياة ويبرزها للنظارة واضحة المعالم ، قوية الملامح ، بحيث تستبين العظة ويتضح المغزى الخلقي الذي رمى اليه ، ولخصه في قوله :

« ومنها ايضاح مكايد الحسود المحتال ، واساليب العدو الكاشح المغتال . وطرق المداجاة والمصانعة ، والماذقة والمداهنة . وكيفية تغفله وترصده وميضاً يلوح من خلال الظلماء، ليدب عقاربه ويدس سمه ويلقي دلوه في الدلاء. ومنها الانباء عن تبعات المخاطرة والتغرير، والايماء الى مغبات العجلة من لهف وسدم وكدر وتكدير ، والمقابلة بين الطاعة والرخاء ، والمعصية والشقاء » [2] .

ونراه في الفصل الاول يصور لنا آدم وحواء ، مع الملائكة يسبّحون الخالق ويصلون له ، لما اغدق عليهم من نعم ، وما يسر لهم من مباهج الحياة.

ويبدأ تعقيد المسرحية ، في هذا الفصل ، حين يقول الخالق لمخلوقه :

« آدم . آدم . اني آمرك ان تأكل من جميع اشجار الجنة ، امـا شجرة معرفة الخير والشر لا تأكل منها . فانك حين تأكل منها موتاً تموت » [٣] .

ونجد انفسنا في الفصل الثاني ، وجهاً لوجه مع شياطين جهنم ، وقد راعهم نبأ خلق آدم ليرث الجنة وينعم بطيباتهـا ، بينما هم يتقلبون في نيران جهنم . وتثور ثائرة رئيسهم ويستشيط غضبــاً ، ويعقد العزم على الانتقام من هذا المخلوق ، وعلى نصب الاحابيل له حتى يسقط من الجنة ونعيمها ، الى الارض وشقائها . وبعد تبادل الآراء ، وتقليب الامور على وجوهها المختلفة ، يقرر ليسيفورس ، رئيس الشياطين ، ان يرسل احد اعوانه ليغري حواء بالاكل من ثمار شجرة المعرفة ، واطعام آدم منها .

وتسعى الحية على بطنها ، تعمل الفكر وتدبر الامر احسن تدبير ، لتوقع حواء في شراكها ، فتهوي ويهوي معها ابو الخليقة ، ويطردان من الجنـة ، نتيجة لعصيانهما امر ربهما .

وفي الفصل الرابع يبدو لنا آدم ، حزيناً اسفاً ، على ما افرط وفرط ، يندب حظه ويتحسر على ما كان فيه من العيش الرغد اللين في جنان النعيم ، وما آل اليه من شظف العيش وخشونته على سطح الارض ، وتشاركه حواء أسفه وحزنه ، وتشاطره تحسره وندامته ، وينطلق من فيها مغزى المسرحية حين تقول :

« هذه الحالة المريعة ، والسقطة الفظيعة . كيف لم اترو في حقائق الامور ، واستسلمت للغواية والغرور . زرعت العظمة والكبرياء ، فجنيت الاهــانة والشقاء . اعرضت عن ملاذي وغايتي ورجائي ، وركبت متن جهلي وغارب هواي . حتى جلت مصيبتي وعظمت بلواي . فمن يجير والقلب كسير ، من امر كبير ، لا حيلة فيه ولا تدبير . ليس لي سند ، وقد وهى الجلد وخانني الصبر » [٤] .

وتنتهي المسرحية بآدم وحواء وهما يستغفران ربهما مما جنته ايديهما ، ثم

بالشياطين، وهم يرقصون فرحين بما بلغوه من تحقيق مآربهم . ويتقدم رئيسهم، ويوزعهم في اركان الارض ، ليعيثوا فيها فساداً . ويظلون في لهوهم وسمرهم سادرين ، حتى يدخل احد الملائكة ، فيجمدوا في اماكنهم ، ويختتم هذا الملاك المسرحية بقوله :

ولا تيأس ايا انسان يأسا	فان الله يوصف بالكريم
ولا تنزع الى شيطان مكر	اعيذك مكر شيطان رجيم
ولا تترك إلهك والتزمه	هو الرحمن ينعت بالعليم
فلا تترك إلهك في نهار	ولا تنساه في ليل بهيم
ولا يغرورك شيء في حياة	تقضيها فتمسي في نعيم
سيأتيك المخلص في فداء	ينجي الناس من اسر قديم

* * *

هذا عرض سريع للمسرحية . والحقيقة ان الكاتب برهن فيها على مقدرة تمثيلية واضحة ، وخاصة في الفصل الثاني ، حين صور اجتماع الشياطين، على تلك الصورة الفكهة المضحكة . وفي الفصل الرابع ، حين صورهم وهم يحتفلون بانتصارهم على آدم . فعنصر الفكاهة عنده قوي معقول ، يرتبط بالاحتمال والطبيعة ارتباطاً واضحاً . وهو في ذلك لا يشذ عن التقليد الوعظي في مثل هذه المسرحيات . لأن عنصر الفكاهة تطرق الى المسرحيات الدينية ، بعد ان رفعت عنها رقابة الكنيسة وخرجت الى الاسواق العامة ، وصارت الفرق والنقابات التمثيلية تعدها جزءاً من حصيلتها . وقد كشف عن مقدرته هذه في الفصل الثالث ايضاً ، وهو الفصل الذي تتقدم فيه (الحية) لاغراء سميتها (حواء) ، بأكل ثمرة شجرة المعرفة . فقد كان بارعاً في التحايل والجدل والاغراء والخداع ، كما كان موفقاً في رسم شخصية المرأة ، وشخصية الحية ، عنصر الاغراء والشر في الحياة .

وقد كان عنصر الصراع ، بين الخير والشر ، واضحاً في المسرحية ، وبرزا كأنهما معسكران متحاربان ، يبذل كل منهما اقصى ما لديه من جهد للقضاء

على خصمه . وكان المؤلف موفقا في التنسيق الفني الخارجي، للفصول والمشاهد، وفي التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات .

واسلوب الكاتب في سرد الحوادث، ملائم كل الملاءمة للمنطق الخيالي العام، الذي تنتظم المسرحية في اطاره . واسلوبه الانشائي يختلف بين الشعر والنثر العادي البسيط ، والنثر المسجع ، واللهجة العامية ، التي كان يعمد اليها خاصة في تصوير المواقف الهزلية ، حتى لا تفقدها الفصحى شيئاً من حيويتها ومرحها.

وتذكرنا هذه المسرحية بمسرحيه دينية نورمانية ، كتبت باللغة اللاتينية في القرن الثاني عشر [٥] . وقد لمسنا تشابها واضحاً بين المسرحيتين ، وبخاصة في المشاهد المبتكرة ، التي لم يرد لها ذكر في قصة آدم وحواء، كما صورتها التوراة في سفر التكوين .

وتبدأ هذه المسرحية ، المشار اليها ، حين يأتي الرب ويبين لآدم ما حلل له وما حرم عليه من نعم الفردوس . ثم تتطور في هدوء ورتابة نحو (السقطة) ويليها طرد آدم من الجنة ، واتجـــاهه حزين النفس كسير الفؤاد نحو ابواب الجحيم. واحتفال الشياطين بهذا النصر العظيم، الذي احرزوه على آدم وزوجه . ثم يلي ذلك فصل يظهر فيه قابيل وهابيل ، ثم يعقبه موكب عظيم يشترك فيه الانبياء [٦] .

وهنالك تشابه في الموقف التمثيلي البارع ، الذي صور فيه كل من المؤلفين اغراء ابليس لحواء ، والحاحه عليها حتى تقع في حبـــائله وتأكل من شجرة المعرفة . ويبلغ هذا التشابه ، حد تقارب التفاصيل في اكثر من موضع — في اغراء ابليس (الحية) لحواء ، وفيما ساقته اليها من افانين المكر ، وما زوقته لها من الوان الخداع . وفي ندامة آدم وحواء .

ولا يخفى ان مسرحية آدم وحواء العربيـــة[٧] ، هي حلقة من سلسلة المسرحيات الدينية الكثيرة، التي تدور حول هذا الحادث، الذي يحوي امكانات تمثيلية كثيرة . ولا عجب اذا وجدنا بينهما هذا التشابه ، فتراث الكنيسة متصل ، واحتفالاتها تتكرر في كل عام ، ويتلقاها الخلف عن السلف ، حتى

تصبح تقليداً ثابت الاصول موطد الاركان ، يتكرر على مدى الزمان ، كلما دعت اليه الظروف والمناسبات .

(٣) يوسف الصديق :

تناول المؤلف ، قصة يوسف الصديق التي جاءت في سفر التكوين ، واختار منها الحوادث الرئيسية التي تعينه على اقامة هيكل المسرحية . ولم يخالف ما جاء في رواية التاريخ الديني ، خاصاً بحوادث المسرحية . بل حاول ان يعرضها كاملة كما هي ، دون اختيار او تهذيب ، لأنه كان مقيداً بالقيود التي وضعتها التقاليد الدينية لمثل هذه المسرحيات . اذ انها لم تكن تسمح للكاتب بالاختراع او الخروج عن النصوص الاصلية كما وردت في الكتاب المقدس .

وقد بناها المؤلف على تعدد المناظر ، فكان المنظر يبدو وكأنه فصل قائم بذاته . والتنسيق الفني الخارجي للمشاهد والفصول ضعيف مضطرب . فالاحداث تتوالى دون ان يحسب المؤلف حساب التطور الزمني . والوقائع تتقارب في موضعها من المسرحية ، بينما هي في حقيقتها الزمانية او المكانية ، متنافرة متباعدة .

ولم ينجح المؤلف في اشاعة الحياة في الجو التاريخي ، بل اكتفى بايراد الحوادث كما هي . وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات ، وتقديمها لنا على انها شخصيات انسانية حية ، لا اسماء تاريخية مندثرة .

واسلوب الكاتب يتراوح بين السجع الثقيل ، والشعر الهزيل المتكلف الذي لا يلائم سياق الحوادث ولا طبيعة الشخصيات . وقد حشد للمسرحية مجموعة من الاغاني ، التي شذت عن السياق العام ، وبدت غريبة على الجو الديني ، وما يقتضيه من جلال ورهبة . وكذلك صور لنا غرام زليخة بيوسف ، بطريقة مبتذلة ، لا تلائم الجو الديني الذي يلف الحوادث .

(٤) يوسف الحسن – الخوري نعمة الله البجاني.

حاول هذا الكاتب ايضاً ، ان يتخذ من قصة يوسف موضوعاً لمسرحيته

الدينية . ولكنه تناولها من آخرهـــا ، واهمل التفاصيل الاولى التي سبقت حضور يوسف الى مصر وحظوته بتلك المنزلة السامية ، التي نالها عند فرعون .

وقد تقدم الكاتب الى مادته ، كما يتقدم العالم الى ما بين يديه من المصادر والنصوص. فلم يعبث بها، ولم يقدم ولم يؤخر، ولم يبح لنفسه حرية الاختراع، ولم يطلق لخياله العنان . وهو في هذا متقيد بالتقاليد الدينية ، التي شاعت في مثل هذه المسرحيات في القرون الوسطى ، وورثتها الكنيسة بعد ذلك ، واصبحت جزءاً من تراثها الذي ينبغي لها ان تقدسه وتحافظ عليه .

وقد كانت المسرحية ، تنضح بالجد والوقار ، فلم يخرج فيها قلم الكاتب عن الجاده التي التزمهـــا الكتّاب المسرحيون الدينيون الذين سبقوه في العصور الوسطى ، ولا سيما في تلك الفترة التي كانت فيهـا هذه المسرحيـــات خاضعة لاشراف الكنيسة ، قبل ان تخرج الى الاسواق والمسارح العامة .

وقد حرص الكاتب على الاستشهاد بآيات من الكتاب المقدس ، امعاناً في التزام الاصل ، ورغبة في ابراز العظة الدينية واضحة مشرقة .

وكان بارعاً في ادارة الحركة المسرحية ، وفي تنسيق المشاهد والفصول ، وفي تطور الحوادث والازمـــات ، وقد اعتمد في ذلك على بعض الوسائل المسرحية المعروفة ، كالمفاجآت والانقلابات والسخرية . فكان يوسف على علم باسرار الحوادث ، وما يترتب عليها من نتائج ، بينما كان الممثلون الذين حوله يجهلون ذلك تمام الجهل .

ووفق في تصوير الصراع الذي كان يشتجر في نفس يوسف ، وفي نفس اخيه شمعون ، كما كان بارعـاً في تصوير حيرة يوسف ، في موقفه من اخوته ، ومن الذين حوله ، ذلك الموقف الذي حافظ عليه ، من اول المسرحية، حتى نهايتها ، وهو يتقلب على نيران القلق والتردد والشك .

والحوار في المسرحية سلس ، لا يثقله السجع المتكلف ، ولا الصور البيانية المصطنعة . وقد اضطر المؤلف الى ادخال بعض المواقف الغنائية التي تساعد على

تصوير الجو ، وتعبر عن بعض الانفعالات ، كما نثر بعض الابيات الشعرية التي جاءت في مناسباتها .

(٥) داود الملك – بطرس البستاني : (١٩٠٦)

اخذ المؤلف موضوع مسرحيته الدينية هـذه من سفر صموئيل الاول في التوراة ، وصور فيها شاءول ، عندما ذهب روح الرب عنه ، وبغتته روح رديء من قِبل الرب ... وما كان من تألب الفلسطينيين عليه ، واستعانته بداود ، الذي رد كيدهم وانتصر عليهم ، وقتل بطلهم جليات . وما كاد شاءول يأمن شر الفلسطينيين ، حتى انتابته الهواجس والظنون ، واصبح يرى في داود خطراً كامناً ، لا بد من ان يأتي يوم ينقلب فيه عليه وينزله عن عرشه ، ويجلس في مكانه .

ولذا اخذ يكيد لداود وينتهز الفرص السانحة لقتله . ولكن الرب كان مع داود ولذا انتصر على خصمه ، وتبوأ على عرش بني اسرائيل . وهـام شاءول على وجهه حائراً ، حتى وافته المنية .

وقد التزم المؤلف حوادث التوراة ، الا انه اعمل قلمه فيهـا بالاختيار والتنسيق ، ونفى الحوادث الصغيرة التي تعطل سياق العمل المسرحي ، وحذف العبارات المتكررة ، التي يتميز بها اسلوب التوراة . إلا انه لم يراع التنسيق الفني الخارجي للمشاهد ، اذ كانت تتوالى عنده دون تمهيد ، وقبل مضي الزمن الذي تتطور فيه الحوادث وتظهر نتائجها .

وقد كان الوعظ ، هو السمة الاولى للمسرحية ، وهذا طبيعي في المسرح الديني ، الذي بني في اصله على هذا الاساس ، ووجه هذا التوجيه .

وقد نجح المؤلف في رسم شخصية شـاءول ، وتصوير حيرته وتردده ، واسرافه في الاثم والعدوان ، وتخبطه في لجج الشك والقلق ، وبخاصة بعد ان استوى الامر لداود ، وانتصر على اعدائه والتف من حوله بنو اسرائيل ، كما نجح في رسم شخصية البطل داود ، الذي نزلت عليه رحمة الرب ، بعد ان باء

شاءول بالغضب والنقمة . وظهرت آثار هذه الرحمة على داود ، في انتصاراته المتوالية ، وفي تمثل الاخلاق الدينية الكريمة فيه خير تمثل .

واسلوب الكاتب في الحوار ، يختلف بين السجع ، والكلام البسيط ، الذي لا يفسده تكلف أو صنعة . وقد استعان بالشعر والاغاني ، على طريقة المسرحيين المعاصرين .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) مثلت هذه المسرحية في صور . في ١٥ من يونيو ١٩٠٣ .
(٢) مقدمة المسرحية .
(٣) المسرحية — ص ٩ .
(٤) « — « ٥٤ — ٥٥ .
(٥) A. Wynne - The Growth of English Drama - p. 16
(٦) A. Nicoll - World Drama - p.p. 146 - 150
(٧) سبقت هذه المسرحية عندنا ، مسرحية أخرى بهذا الاسم ، ألفها احد آباء مدرسة دير الشرفة في لبنان سنة ١٨٦٨ ، ولكننا لم نعثر عليها .

الفصل السادس

المسرحية الاجتماعية

تمهيد :

كان من نتيجة انتشار العلم والصحف والكتب والاندية والجمعيات في البلاد العربية ، ظهور الطبقة المثقفة ، التي اصبحت عماد المجتمع وركنه الركين . وبانتشار الحضارة الحديثة واتصال هذه الطبقة بآثار الفكر الاوربي، انتشرت الافكار الاصلاحية ، وصار الكتاب يعنون بحاجات الشعب ، ويدرسون مشكلاته ، ويبينون عيوب الهيئة الاجتماعية ، ويقترحون لها العلاج الشافي والحلول المناسبة . وهكذا اتجه الادب الى الشعب ، واخذ يرقب هذه الحركات الجديدة ، الناشئة عن ظهور الوعي الاجتماعي الجديد ، والصراع بين الطبقات . وقد لخص الاستاذ انيس الخوري المقدسي مجاري الادب الاجتماعي الجديد ، في الاتجاهات التالية : [1]

١ – اهتمام الادب بالدعوة الى الحياة الجديدة – حياة العلم والحضارة .
٢ – الحملة على المفاسد الناشئة عن التطرف في الحياة الحضرية .
٣ – العطف على الطبقة البائسة في المجتمع .
٤ – المطالبة بالحقوق الانسانية والعدالة الاجتماعية .
٥ – مناصرة القضية النسائية ورفع المستوى العائلي .

وقد ساهم الادب ، بفنونه المختلفة ، الشعر والقصة [2] والمقالة والمسرحية ،

في هذه الاتجاهات . وسندرس فيما يلي المسرحية الاجتماعية ، التي انبثقت من الحياة الاجتماعية الجديدة ، وانتزعت موضوعاتها من الحياة المعاصرة ، وحاولت ان تعرض المشكلات وان تبين الحلول ، في بعض المواضع .

والصفة العامة التي تمتاز بها هذه المسرحية ، هي انها اقرب الى المسرحية الشعبية (الميلودراما) ، التي تعنى بابراز الحوادث المؤثرة المبنية على المفاجآت المستغربة ، ووقائع المبارزة والتنكر والقتل والتسميم والخطف والتعرف ، وتسرف في اتجاهها نحو الذوق العامي الرخيص ، بما تدغدغه به من انواع التأثير المبتذلة التافهة . وهي لا تعنى بدراسة الشخصية الانسانية وتحليلها وتغليبها على الحوادث . وتقدم لنا هذه الشخصيات ، اما سوداء واما بيضاء ، لا اثر للتعقيد او الصراع في نفسياتها . وتنعدم فيها الصبغة المحلية ، التي تبرز اخلاق البلاد وعاداتها وخصائصها ، وقسماتها الفارقة التي تتميز بها ، كما تنعدم فيها القيم الادبية الرفيعة .

(١) الشاب الجاهل السكير [٣] — طنوس الحر : (١٨٦٣) .

انتزع المؤلف موضوع هذه المسرحية من الحياة الاجتماعية المحيطة به ، ورمى من ورائها الى غرض تهذيبي ، فقال في المقدمة :

« ان الذي حملني على تأليف هذه الرواية ، هو كونها من الوسائط الفعالة لتمدن الناس واصلاحهم من نقائص وعيوب كثيرة » [٤] .

وقد لخص هذا المغزى الذي رمى اليه ، حين قال في ختام المسرحية :

« سبحانه وتعالى جعل البنين ، منهم عاقبته الى الخير ، ومنهم الى الشر . لعمري بئس البنون الذين يشبهون هذا الشاب ، فلمثلهم يليق السكن مع البهائم وليس مع الاوادم . حذار يا اولادي ان تقتفوا بسيرة هذا الشاب ، فمن دون ريب ولا اشكال ، يصيبكم ما اصابه من الذل والهوان » [٥] .

وتدور المسرحية حول حياة شاب جاهل سكير ، يعيش سادراً في غيّه ، لا يتراجع ولا يرعوي ولا يلقي بالاً لنصائح ابيه ، ولا لنصائح العقلاء في

بلده . ويستمر في هذه الحياة الباطلة الفاسدة ، حتى يصبح خالي الوفاض ، لا يملك قرشاً واحداً ، فيضطر الى ان يشتغل باحقر المهن حتى يتمكن من تحصيل قوته الضروري .

والفصل الاول ، يصور لنا هذا الشاب – نصور الريشاني – وهو يعاقر الخمرة مع اصدقاء له ، التفوا من حوله يتملقونه ويمجدون كرمه ، ليبتزوا امواله ويعيشوا عالة عليه . وحين يتقدم ابوه ليمحضه النصح ، نراه يسخر منه ، ويهزأ من عقليته الرجعية ، التي لم تستطع التمشي مع تيار الحياة العصرية. وهو يدير له ظهره ويتنكر له ويلتفت الى اصحاب السوء ، الذين شاركوه في السخرية من ابيه .

وفي الفصل الثاني ، يستدعيه بعض شيوخ البلدة العقلاء ، ليسدوا له النصح ، بعد ان مات ابوه ، ويحذروه مغبة هذا الاسراف ، في ماله وفي اخلاقه ؛ ولكنه يقابل نصحهم بالضحك والسخرية ، ويخاطبهم بغلظة واحتقار .

ونراه في الفصل الثالث ، وقد افتقر وساءت حاله ، واصبح يتردد على المقهى الذي شهد اسرافه وفساده ، ليستجدي بعض ما يسد به رمقه ، من هؤلاء الاصدقاء المخاتلين ، الذين كانوا ينعمون في خيره قبل ان يبدد الاموال الطائلة التي ورثها عن ابيه . حتى اذا ما تقدم منهم يذكرهم بما كان له عليهم من فضل ، احتقروه وانتهروه وهموا بضربه ، وهكذا تلجئه الحياة الى ان يبحث عن عمل ما ، مهما كان تافهاً وحقيراً ، حتى يمسك على نفسه بقية من عيش ، وحتى لا يتضور جوعاً .

وقد استعرض المؤلف حياة هذا الشاب ، في اطوار مبالغ فيهـا ، وفي حوادث مفككة متكلفة ، لا ترتبط الى الاحتمال بسبب ، حتى يبرز العظة فاقعة اللون صارخة المغزى . ولم يتقدم الى علاج هذه المشكلة ، التي كانت نتيجة حتمية لسوء التربية ، علاجـاً جدياً في هدوء واتزان ، يبرز في خلاله الاسباب الخفية لها ، ويحلل الشخصية الانسانية ويتدسس الى اعماقها ، ليجلو عناصر الخير والشر فيها .

والتنسيق الفني في المسرحية مفكك هزيل ، ينم عن جهل المؤلف بشروط العمل المسرحي. فوالد نصور يظهر في الفصل الاول على خشبة المسرح، ليقدم النصائح لابنه العاق ، ثم لا يمضي غير قليل وقت ، حتى يأتينا نعيه ، كل ذلك في صفحتين متتاليتين من فصل واحد [٦] . وكذلك نرى نصوراً في الفصل الثاني ، ثرياً يملك المتاجر والضياع ، التي آلت اليه بعد موت ابيه ، ولا نلبث غير قليل حتى نراه فقيراً معدماً ، يتضور جوعاً ويستجدى اصحابه [٧] . وكذلك نراه في الفصل الثالث ، يبحث عن عمل ، ثم يختفي لحظة ليظهر في ثياب جديدة ، لينبئنا انه اصبح مكارياً عند احد المزارعين [٨] .

والشخصيات التي يقيم عليها المؤلف بناء مسرحيته ، تمثل لنا نماذج في الشر او الخير، فنصور واصحابه الانذال، يمثلون ناحية الشر في المسرحية، وادولف وعقلاء البلدة والاب يمثلون عناصر الخير . وهو لا يحاول ان يحيي الشخصية ولا ان يبرز عناصر الصراع النفسي فيها ، بل يكتفي بعرضها ، كنماذج ، على محك الحوادث القوية العاتية ، حتى يصل الى النتيجة التي يتوخاها ، والتي كثيراً ما اشار اليها في مواعظه وخطبه الطويلة .

وقد كان الحوار الذي سرد به المؤلف الحوادث وانطق الشخصيات ، اقرب الى العامية . وقد استطاع بذلك ان يورد بعض الشتائم والامثال العامية والحِكم الشعبية والفكاهات المحلية ، التي بثت في الحوادث والشخصيات ، نسمة من الحياة .

(٢) الهوى والوفاء — زينب فواز[٩] : (١٨٩٣) .

تدور حوادث هذه المسرحية ، حول موضوع شائع في المسرحية والقصة في الادب العربي الحديث، هو موضوع الحب الذي يعترض الاقارب والاهلون سبيله ، ويقيمون امامه الموانع والعقبات. وبيئة المسرحية هي العراق . وتقع حوادثها بين البصرة وبغداد ، والحقيقة ان البيئة الزمانية والمحلية في المسرحية غامضة مبهمة ، مما طمس معالمها ، وجعل الوانها الاجتماعية والفنية تبدو باهتة حائلة .

احب كامل بهية ، ابنة قريبه سعيد . وخطبها له كبير الاسرة ، فاعترضت جدتها سبيل هذا الزواج وابت ان تقره ، وذلك لانها كانت مصممة على تزويجها من ابن اختها صابر . ورضخ سعيد ، والد بهية ، لرأي امه ، مع انه كان لا يتفق مع رأيه . ومن هنا انبثقت حوادث المسرحية ، ونبعت الوانها الاجتماعية والفنية .

واضطر كامل الى الزواج من فتـــاة اخرى هي علية ولكنه زواج فرضه عليه اخوه الاكبر ، ناصر ، فرضاً ، وذلك انتقامـاً لشرف الاسرة ، ورداً لاعتبارها . ولكن الموت، لا يلبث ان يمد يده الحمراء المعروقة ، ليزيح سعيداً وامه وناصراً من الطريق ، وهكذا تذلل العقبات ، ويتزوج الحبيبان.

والحوادث ، كما رأينا من هذا العرض الموجز ، بسيطة عادية ، لا تنمّ عن ملكة مستحصدة في القص، ولا تدل على خيال قوي مجنح . والتعقيد متشابك كثير الالوان والفروع ، والنسيج فيه معقد ومتضارب ، ولكنه غير ملتحم ، ممـا يضلل القاريء ، ويوزع انتباهه . ولهجة الصدق في علاج الحوادث ورسم الشخصيات مفتقدة ، وهكذا كسرت الكاتبة نظرية الاقتصاد في الانتباه ، التي نادى بهـا هربرت سبنسر . فهذه النظرية تنطبق على فن الادب كما تنطبق على الفنون الاخرى ، وهي تفرض عـــلى الكاتب ان ييسر للمشاهدين تتبع حوادث المسرحية مهما كانت حبكتها متشابكة معقدة . وان يتجنب بلبلة الجمهور ، او تركه يتخبط في لجج الشك ، نتيجة لتلك التصرفات والحركات التي يراهـا على المسرح . فالمشاهد يمسك بخيط المسرحية ، ويسير معه قدماً ، ولا يستطيع ان يلتفت الى الخلف، او ان يرجع الى الفصول السابقة ليستدرك ما فاته من حركات غامضة ، او اشارات مبهمة .

وللصدفة اليد الاولى في تسيير دفة الحوادث ، وتوجيـه اعمال الشخصيات وتصرفاتهم . وموازين المنطق مختلّة ، والحركة فاترة وانية ، لا تدل على حياة . والسرد مخلخل ، تقطعه الاشعار الطويلة ، والمواعظ الخطابية ، التي تنثر هنا وهناك ، لابراز المغزى الخلقي واضحاً جلياً . ونحن لا نلوم الكاتبة على

هذه العناية الظاهرة بالتوجيه والارشاد ، ولكننا نأخذ عليها اهمال الشروط الفنية للمسرحية ، في سبيل توضيح المعاني الخلقية ، والمواعظ الاجتماعية ، التي كانت فيها متجاوبة اصدق التجاوب ، مع الاتجاه العام للادب الحديث في هذه الفترة . وقد كان من المتيسر لها ان تجمع بين الغايتين ، وتوحد بين الاتجاهين، في عمل فني بارع . وقد اشار شلي الى مثـل هذا المعنى ، حين قال في مقدمة مسرحيته « شنسي » Cenci :

«ان اسمى غرض اخلاقي يرمي اليه الكاتب، في اكثر انواع المسرحية رقياً، هو تعليم القلب الانساني — عن طريق ما يميل اليه ومـــا ينفر منه — حقيقة نفسه . ومقدار حكمة الانسان وعدله واخلاصه وتسامحه ولطفه ، يتوقف على مقدار علمه هذا » .

والسمة الواضحة للعمل المسرحي ، هي ضعف التنسيق الفني الخـــارجي . فالحوادث لا تنجم ولا تنمو ، باسباب معقولة ، تحملنا على الاقتناع والتسليم ، بـدلاً من الدهشة والاستغراب . وهي تجري الى المستقر الذي تريده لهـــا المؤلفة ، دون تمهيد او ارتباط . والمشاهد تتوالى بسرعة ، وتنتقل بين البصرة وبغداد ، دون ان تقدّر المؤلفة للزمن حساباً .

وتغلب عـــلى المسرحية الصبغة الرومانتيكية ، وحبكتها اشبه بحبكات قصص الغرام ، التي تدور حول الشعراء المجانين ، الذين يحبون فيتدلهون في حبهم ويصابون بلوثة في عقولهم ، وينتـــابهم هزال في اجسامهم حتى يشرفوا على الموت او يحـــاولوا الانتحار . وهم في اثناء ذلك كله ينشدون الشعر الغرامي ، الذي يصوّر تـدلههم وجنونهم . اضف الى ذلك ، انهم يرون في اثناء ذلك في حالات غريبة ، يضطرون معها الى التنكر او المقابلات السرية ، او ارسال رسائل الغرام ، التي تحمل الى الحبيب ما يطوون عليه جوانحهم من وجد وهيام .

والشخصيات يسري عليها حكم الحوادث. فهي مسيرة فيا تجترحه من اعمال، لا تثور على وضع من الاوضاع ، ولا تحول دون تغير حالة من الحالات .

وهي تستسلم لاقدارهـا ، مترقبة الموت هادم اللذات ومفرق الجماعات ... ليحل باصابعه القاسية ، ما استعصى عليها حله من العقد .

والشخصية تثبت على لون واحد ، فهي اما بيضاء واما سوداء ، لا توسط ولا امتزاج ، وهي بهذا تنأى عن واقع الحياة الانسانية ، التي لا تقر وجود شخصية حية ، تجمد على صفة واحدة لا تغادرهـــا الى سواها . فالبطل جميل كريم مهذب لطيف المعشر دمث الاخـــلاق مخلص في حبه ، وكذلك البطلة . ومنافس البطل في الحب ، اي نذل المسرحية ، قبيح الصورة ثقيل الظل شرس الاخلاق متقلب ماكر . وقد عرضت لنا الشخصيات ، وكأنها انتهت من رسمها قبل ان تقذف بها الى لجة الحوادث . وقـد استعاضت عن تحليل نفسياتها والتدرج في وصف اخلاقها ، باحاطتها بسلسلة من المفاجـــآت المستنكرة ، والحوادث الشاذة الغريبة .

واسلوب المؤلفة في عرض الحوادث وتقديم الشخصيات ، فـــاتر في اشد المواقف استدعـــاء للحرارة والتوهج . ودعامته عبارات من السجع الممجوج الثقيل . وهو غني بالصور البيـــانية المجتلبة المتكلفة . والمؤلفة لا تدع فرصة تفوتها دون ان تحملها بالشعر الذي يناسب المواقف . وهي تسرف في ذلك كل الاسراف ، وتضحي في سبيل هذه الزركشة اللفظية ، بتسلسل السرد في المسرحية ، وتتابع الحوادث في خط منطقي مستقيم .

(٣) صدق الاخاء ــ اسماعيل عاصم : (١٨٩٤)

تدور حوادث هذه المسرحية ، على حيـاة اسرة رشيد ، الصدر الاعظم ، الذي مـــات وخلف زوجه (ليلى) وابنه (نديم) وابنته (عزيزة) . ولا يمضي عام واحد على وفاته ، حتى يكون ابنه قد بدد ثروته الطائلة على موائد القمار والشراب ، وترك الاسرة تتضور جوعاً .

ويذهب نديم الى صديق ابيه (صديق) ، يطلب مساعدته . ولكن هذا يرده بجفاء وغلظة ، لحكمة طواها في نفسه ، واخفاهـا عن ابن صديقه . وبعد ايام يرسل (صديق) الى الاسرة البائسة ، التي ذلت بعد عز ، سيدة متنكرة

في ملابس مغربية ، فتعطيهم مبلغـا من المال امانة تدعي انها ستستردها بعد عودتها من الحج ، وتوصي نديماً بان يتجر بهذا المال ، على ان يقتسما الارباح فيما بينهما .

ويذهب نديم في تجارة الى العراق، ويلتقي في طريقه بين الوديان والجبال، بهودج الملكة وابنتها ، وقد عادتا من الحج وينقذهما من اللصوص وقطاع الطرق ، وبهذا يصبح ذا حظوة عندهما . وعندمـــا يعلم الملك بذلك يكافئه أحسن مكافأة .

وحين يعود الى بلده ، يذهب الى صديق ابيه (صديق) ليعاتبه على ذلك الموقف الشاذ المزري الذي وقفه منه آنفـــاً ، وليدل عليه بثروته الطارئة . وعندما يلتقيان ، يبين له صديق انه كان السبب الاول في هذا الثراء الذي نزل عليه ، فيتصافيان ، وتنتهي المسرحية بزواج نديم من ابنة الملك (نعمى)، وزواج عزيز ، ابن صديق ، من اخت نديم .

والحوادث في المسرحية غريبة متكلفة ، لاتمت الى الواقع بسبب . وهي تحملنا على الدهشة والاستنكار ، لا على الموافقة والاعتراف . ولا ترتبط ببيئة معينة من حيث الزمان والمكان ، اذ تنتقل من حانات القـاهرة الى الغابات والوديان – حيث يكمن اللصوص وقطاع الطرق وحيث تنشب المعارك – ومنها الى بلاد السلطان . وهي بهـذا الجو الرومانتيكي الميلودرامي العجيب ، تنقلنـا الى اجواء الف ليلة وليلة ، والقصص الشعبي ، حيث تختلط الحوادث والبيئات ، وتتنوع الصور والحوادث ، وتكثر حوادث التنكر والمبارزات والخطف والتغرب والضرب في الآفاق .

والمسرحية تحتوي على حبكات كثيرة ، منها ما يختص باسرة رشيد، ومنها ما يدور حول حب عزيز وعزيزة، ثم ما يختص بالملكة وبلاط السلطان ، ولا ترتبط حوادث هذه الحبكات ، بروابط وثيقة من السببية والتسلسل المنطقي ، ولا تحصل النتائج فيهـا بعد ان تمر في اطوارها المعقولة ، من قيـام الاسباب وتهيؤ الوسائل ، بل تخضع جميعها لسلطان الصدفة الغاشمة ، التي يفرضها المؤلف

عـــلى الحوادث لتجري وفق هواه ، وعلى الشخصيـات لتتحرك كما يريد . والتنسيق الفني الخارجي للمسرحية مرتبك متعثر ، اذ ينتقل المؤلف بين المشاهد والفصول ، دون التمهيد لذلك بمـــا تفرضه دواعي التطور الزمني والانتقال المكاني .

والشخصيات اشباح هزيلة متهافتة مطموسة الملامح ، تائهة السمات ، وهي بسيطة قليـــلة التعقيد ضحلة ضعيفة التركيز ، لا يعنى المؤلف البتة بتصوير الصراع الذي يحتدم في نفسياتها . وتصرفاتها واستجاباتها مصطنعة متكلفة ، لا تتفق مع منطق الحياة الانسانية ، وهي مسوقة برغبـة المؤلف وارادته ، لا تنفعل بالحوادث انفعالاً طبعيـاً ، ولا تؤثر في انبثاق الحوادث وتطورها الا تأثيراً واهياً .

وشخصية البطل (نديم) مضطربة متناقضة ، فهو ينقلب من داعر سكير مقامر ، الى تاجر محترم وبطل اشوس ، دون ان يمهد المؤلف لذلك ، ودون ان يقنعنا به .

وقد اختار لها المؤلف الاسلوب المتكلف ، القائم على السجع والصنعة الغثة الممجوجة . ونثر فيها الاشعار التي تلقى هنا وهناك دون مناسبة تدعو الى ذلك. وكذلك وفر لها بعض الالوان الغنائية، التي تلائم ذوق العصر وترضيه.

وكان لا يترك فرصة مناسبة تمر دون ان يسفر عن وجهه ، ويتقدم الى القارىء او المشاهد بمواعظه ونصائحه ، التي تدور في الاكثر على ضرورة تربية الاولاد تربية حسنة ، وضرورة التمسك باللغة والدين والعادات والتقاليـد ، وعلى غير ذلك من المعاني ، التي كانت شائعة في آثار الكتاب في هذه الفترة .

ولعل هذه العظة التي نقتبسها من المسرحية ، تستطيع ان تعطينا فكرة واضحة عن اسلوب المؤلف ، وعن المغزى الخلقي الذي رمى اليه . قـال على لسان الملك :

« اعلموا ان كل امة تمتعت بالعدالة ، وتبرأت من الظـــلم والضلالة كانت هي الراقية لأوج السعادة ، الفـــائزة بالحسنى وزيادة . وهذا يتوقف على تعلم

العلوم ، من منطوق ومفهوم ، وبث الشريعة المرضية ، وتحكيم الالفة بين الراعي والرعية ، ليتعاونوا حينئذٍ على الاصلاح ، وما يكون فيه للاوطان النجاح »[١٠] .

(٤) مظالم الآباء – خليل كامل : (١٨٩٧)

تعيش حوادث هذه المسرحية في جو رومانتيكي صاخب ، مفعم بانفاس الحب العنيف ، الذي يكون بمثابة المحرك الدائم لحوادث المسرحية . وبيئتها المكانية غامضة ، وكذلك بيئتها الزمانية . والكاتب لا يبالي بكل ذلك ، ولا يأبه لما جره على المسرحية هذا الاهمال في تخطيط البيئتين الزمانية والمكانية من انفراط عقد الحوادث، وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذه الحياة الطبعية التي نحياها ، الا بأوهى الاسباب .

والحادثة الرئيسية فيها ، هي حادثة حب كاد يؤدي الى زواج، لولا تدخل الاب بجشعه ، واعتراضه سبيل الحبيبين ، وتفريقه بينهما ، على عادة معظم الآباء في الادب المسرحي . وهذه الحبكة شائعة في اكثر المسرحيات والقصص المؤلفة في هذه الفترة ، فالبطل وحبيبته عليهما ان يصارعا تحكم الابوين او احدهما ، وتصرفات القدر وضرباته المفاجئة القاصمة ، وظروف البيئة الاجتماعية ومواضعاتها الاخلاقية .

* * *

انقذ (يوسف) فتاة اسمها (كوكب) من موت محقق ، اذ جمح بها الجواد الذي كانت تمتطيه . ولولا ان الحظ تدخل ، وسخر يوسف ليطلق النار على الجواد فيرديه قتيلاً ، للقيت كوكب حتفها . والمكافأة الطبيعية التي كانت تنتظر يوسف ، لقاء هذه المكرمة هي ذلك الحب العنيف ، الذي انعقدت اواصره في قلبيهما قويه لا تنفصم ، مهما كانت الظروف التي تعترض سبيلهما وتنغص عيشهما . وقد اسفرت هذه الظروف عن وجهها الكالح ، في شخصية الاب (جورج) الذي لم يلق بالاً لهذا الحب ، ولم يصغ

لتوسلات ابنته وحبيبها ، بل قرر ان يقدمهـا ضحية بائسة لرجل عجوز ، كان يتمتع بمكانة مرموقة في الدولة .

ولكن الحبيبين ، كعادة الاحبة في القصص والمسرحيات ، لاذا بالفرار . فاستنفر الاب كتيبة من الفرسان لتبحث عنهما . وترك خبراً في البيت لابنه (بديع) ليلحق به ، ويبحث عن اخته .

ويلجأ يوسف وكوكب الى احد الاديرة ، حيث يعقد قرانهما . ويتابعان هربهما بين الجبال والوديان والاحراش ، الى ان يقعا في يد عصابة من قطـاع الطرق . وبعد صراع طويل بين طرفي الخير والشر ، تقع كوكب فريسة في ايدي اللصوص ، ويسجنونها في احد الكهوف .

ويلتقي بديع ، شقيق كوكب ، اثناء تجواله في احد الاحراش للبحث عن اخته ، الفتاة (نور) شقيقة يوسف ، التي اشتركت هي الاخرى في عملية المطاردة ، لتبحث عن اخيها الوحيد . وتتعرض الفتاة لخطر داهم ، حين يهاجمها دب متوحش ، ويسارع بديع الى انقاذها ، دون ان يعلم بالقرابة التي تربطها بعدوّه . ثم يتابعان سيرهما في الغابات الى ان يقعا كما وقعت الفئة الاولى ، في ايدي هؤلاء اللصوص .

واخيراً يتبين ان الاب ، جورج ، قد وقع هو الآخر فريسة في ايدي اللصوص. وتدبر كوكب حيلة للتفلت من قبضة الاسر ، وتنقذ اباها ، ويجتمع شملهم جميعاً ويتزوج الاحبة كالعادة .

والصدفة كما رأينا ، تلعب دوراً هاماً في تسيير الحوادث . ووقائع الهرب والتخفي والمطاردات والضرب في الآفاق ، ومقـــابلة الوحوش واللصوص ، والمعارك والمبارزات والقتل ، تشيع في المسرحية جواً ميلودرامياً رومانتيكياً ، يختفي منه منطق الحوادث والحياة وتنفصم روابط السببية ، لتمهد السبيل امام ظهور المفاجآت المستنكرة ، والوقائع الرهيبة المؤثرة ، التي تجافي الواقع مجافاة تامة ، وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية اشد التنكر .

والكاتب ينفذ من خلال الحوادث ، الى المواعظ الاخلاقيـــة والدينية ، وينادي بوجوب منح الفتـــاة الحرية في اختيار زوجهـا . ويندد باثرة الآباء وانانيتهم ، وتحكمهم بابنائهم وبناتهم .

والشخصيات جميعاً تتسم بميسم البطولة والقوة والشجـاعة والشرف . وهي لا تنسى ثأرها بسهولة ، شأن شخصيات المسرحيات الرومانتيكية ، بل تكاد تضحي بكل شيء ، في سبيل الدفاع عن شرفها وكرامتها . وهي تتصرف تصرفات مبالغاً فيها ، ولا يتوقع حدوثها من انسان عادي . وتتجشم من المصاعب وتركب من الاهوال، ما يتلاءم مع صفات البطولة الخارقة التي اضفاها عليها المؤلف . وهو يبيح لنفسه ان يصفها ويتحدث عنها، ويبدي آراءه فيها . وهذا خطأ فني ، لعل الكاتب تورط فيه لمداومته قراءة القصص ، مما ادى به الى اتباع طريقتها في رسم الشخصية. في حين ان هنالك فرقاً واضحاً بين طريقة القصة وطريقة المسرحية في رسم الشخصية . فالقـاص يستطيع ان يحدث قراءه عن الشخصيات ، ويمكنه ان يتدسس الى عقولها ، فينقل لنا افكارها الخفية ، وخلجاتها المستترة . وله ان يتقدم اكثر من ذلك ، فيعطينا رأيه في الشخصية وما يريدنا ان نظنه فيها ونعرفه عنها ، بطريقة مباشرة واضحة . وكثير من روعة قصص تكري ، يعزى الى تدخله هذا ، والى تعليقه على الشخصيـــات والحوادث . وقد نحب هذا الاتجاه عند تكري ، وقد نؤثر عليه حياد بلزاك، في موقفه من شخصياته ، ولكننا لا نسمح لاي كاتب مسرحي ان يتطاول الى شيء من هذا . فمجال المسرح يضيق بكل تعليق خارجي ، او ملاحظة تفرض فرضاً ، دون ان تنبع من طبيعة الشخصية . بل على الشخصية المسرحية ان تقف على قدميها ، وتتحدث عن نفسها ، وعليها ان ترسم شخصيتها باعمالها واحاديثها في الحوار والمناجاة والائتمان . واذا ادعت شخصية ما بأنها ذكية ماهرة ، او مقدامة شجاعة ، فعليها ان تبرهن على ذلك امام الجمهور ، في الوقت المحدد لها . لأن الجمهور لا يصدق ذلك ولا يعترف بـه ، إلا اذا رآه بعينيه وسمعه بأذنيه وحاكمه بمنطقه وعقله .

واسلوب الحوار هو الاسلوب الشائع في اكثر المسرحيات في هذه الفترة ، وقوامه السجع المتكلف المصنوع ، ترافقه باقات من الشعر العاطفي والبطولي ، تنثر هنا وهناك ، لأوهى الاسباب ولأتفه العلل .

(ه) ضرر الضرتين – نخلة قلفاط [11]

تدل هذه المسرحية ، على مقدرة فائقة في القص واختراع الحوادث وتعقيدها . ولكنها ، بعد ذلك ، تدل على جهل بقواعد كتابة المسرحية ، والتنسيق الفني للحوادث والمشاهد .

وتدور حول حياة رجل اسمه (ولي) ، ينتمي الى طبقة وضيعة ، احب فتاة اسمها (زكية) ، تنتسب الى اسرة كريمة مثرية. فرفعت منزلته ودفعت به الى الامام حتى اصبح في الصفوف الاولى . ولكنه لم يحفظ لها هذه اليد ، وسرعان ما تزوج من فتاة اخرى اسمها (شهرت) واهمل ولية نعمته ، وسبب نجاحه وثروته . واخذت الزوجة الجديدة تدس لضرتها ، حتى قتلتها بالسم .

وخلا الجو لشهرت هانم ، فأخذت تضطهد ابن زوجها (محمداً) . إلا ان هذه الحال لم تدم ، اذ سرعان ما عاد (شاكر) شقيق زكية ، الذي كانوا يظنون انه قتل في الحرب ، وانقذ ابن اخته من براثن زوج ابيه واسترد ثروته .

والى جانب هذه القصة المتشعبة الاطراف المتعددة الحوادث ، تسير قصة حب محمد وحليمة ، ابنة خورشيد بك . ويعيش هذا الحب على هامش القصة الاولى ويستمد غذاءه منها ، ويزدهر وينمو في ظل زكية الزوج الاولى . ولكن الزوج الثانية، تعترض سبيله وتقيم امامه العقبات . ولكنه عندما يعود شاكر ، ينتعش ثانية ويتزوج الحبيبان .

وقد بالغ المؤلف في عرض بعض الوقائع ، وعمد الى الحوادث الميلودرامية المفتعلة ، واستعان بالمفاجآت الغريبة والتسميم والاختفاء والظهور المفاجيء ، والمقابلات التي تقع في الحدائق في اواخر الليل ، وحوادث الاغماء ، حتى

يوفر للمسرحية عناصر التأثير الشعبية ، التي تهز النفوس هزاً عنيفا . وقد كثر الحشو في المسرحية ، وكان من نتيجة تلك الحوادث الطفيلية التافهة والمواعظ الطويلة ، التي ادخلها المؤلف في صلب المسرحية ، ان تقطّع السياق ، وتعطل تسلسل السرد .

اما الشخصيات ، فقد ظهرت شاحبة هزيلة ، كانها دمى خشبية تحركها يد المؤلف ، عن طريق الحوادث . وهي لا تبدي حراكاً ، ولا تحاول ان تعترض او ان تثور ، لتكشف عن حقيقتها الانسانية الاصيلة . وقد استعان المؤلف ببعض الشخصيات الثابتة ، التي لجأ اليها الكتاب المسرحيون الشعبيون ، في مختلف اطوار الادب المسرحي ، ومنهـا الخادمة الماكرة ، التي تحيك المؤامرات ، وتساعد ربة البيت على تحقيق مآربهـا وتنفيذ خططها ، او تحمل رسائل الغرام ، وتدبر المواعيد بين العشاق . وشخصية الزوج الذي يخضع لسيطرة زوجه خضوعاً تاماً ، والضرة التي تبغض ضرتها وتدس لها السم .

واسلوب الكاتب بسيط ، يخلو من الصور البيانية المجلوبة بقسر وتكلف ، ويخلو من الصنعة اللفظية ، التي تتمثل في التوازن او السجع ، ولغته فصيحة نقية ، بخلاف اللغة التي كانت سائدة في مسرحيات هذه الفترة. والمؤلف يعتمد على الشعر ، ليوضح بعض الصور ، او ليعبر عن عاطفة مكبوتة ، او ليبث شكاة حائرة .

(٩) مصر الجديدة ومصر القديمة [١٢] **– فرح انطون : (١٩١٣)**

قابلنا فرح انطون في مسرحيته التاريخية « السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم » . وقد تعرفنا هناك الى اسلوبه في كتابة المسرحية التاريخية . وقد حاول هنا ، ان يقدم لنـا مسرحية عصرية استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة [١٣] ، ورمى فيها الى غايات تهذيبية واجتماعية .

وقد خرجت المسرحية من بين يديه ، خليطـاً من الحوادث المفككة ، التي تصلح كل منها لأن تكون موضوعاً لمسرحية مستقلة بذاتها . وقد بسط المؤلف الافكار والحوادث ، التي بنى عليها مسرحيته ، فقال :

« اما الروايات الاربع التي قلت انها مجموعة في (مصر الجديدة) ، فاحداها تدور حول فؤاد بك بطل مصر الجديدة ، وهي مبنية على قوة الارادة والنشاط والعمل والتزام الجد حتى في حالات اللهو ، وصيانة النفس والعيلة ، حتى في الحالات الغرامية العظمى، التي يضيع فيها رشاد ذي الرشاد . والرواية الثانية تدور حول الست « المز » نابغة فن الغناء ، وخليفة عبده والمز الاولى ، وهي مبنية على تاريخ «ابنة العيلة» وابنة المدرسة، التي سقطت لغلو افكارها في طلب الحرية ، وارادت النهوض في سبيل الحب . والرواية الثالثة تدور حول خريستو الهائل ، صاحب اعظم كازينو في مصر ، وهي مبنية على حوادث الرقيق الابيض واغراء البنات بالفساد ، والسكر والقمار والاسراف والاستقراض الهائل بربا هائل يذهب بالمال والطين والعقار . وقهاوي الرقص والخمارات والملاهي السرية التي تأكل الآن الثروة العمومية . والرواية الرابعة تدور حول مهفهف باشا وجماعة من الوارثين ، وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلاً . زد على ذلك صدى جميع تلك الافاعيل لدى السيدات في خدورهن ، ومؤامرة السيدات على الرجال لاعادتهم الى الصراط المستقيم . ووراء اولئك وهؤلاء ، صباح باشا السوداني، يهتف هتاف الفرح والمسرة لقيام ناشئة جديدة في شخص فؤاد بك، هي ابنة مصر الجديدة التي تدفع عنها بقوة الارادة والاقدام والعمل والنشاط والاباء ، كل ما يشكو منه ابناء مصر القديمة .

فالفكرة الاساسية التي بنيت عليها الرواية هي ، كما رأى القارىء ، الدعوة الى (قوة ارادة العمل وعمل الارادة) كما قال فؤاد بك الى رفاقه في السفينة » [١٤] .

وهذا التلخيص لفكرة المسرحية ، يبين لنا ان الكاتب كان (ملتزماً) بالمعنى الحديث الشائع اليوم لهذه الكلمة . فقد كان يكتب مقالاته في مجلته « الجامعة » ، ويؤلف كتبه وقصصه ومسرحياته ، ليكشف بها عن ادواء المجتمع ، ويبين فيها العلاج الذي يقترحه لها . والكاتب يستمد كل ذلك ، من ثقافته الواسعة وقراءاته المتنوعه ، في كتب الادب والفلسفة والاجتماع . وقد

كان كاتباً فذاً متميزا في كل ما كتب ، لا يخط قلمه كلمة او مقالة ، الا وله من ورائها هدف نبيل يرمي اليه ، او غاية سامية يسعى الى تحقيقها .

وهو في سبيل هذا الالتزام الاخلاقي ، يضحي بالمثل الفنية ولا يلقي بالاً لشروط كتابة المسرحية ، وان كانت مسرحيته هذه، تعد في طليعة ما كتب في هذه الفترة من مسرحيـــات . وهي تعكس ثقافة في الفن المسرحي ، لا تعكسها غيرها من المسرحيات .

والمسرحية ، كما ذكر المؤلف، تنقسم الى اربعة اقسام، لا تنتظم في سلك واحد ، ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأواصر السببية ، ولا تجمعها جامعة واحدة. اللهم الا اذا اعتبرنا كازينو خريستو في مصر الجديدة، هو الوحدة التي انتظمت جميع هذه الاحداث ، لانه كان المنبع الذي خرجت منه والبؤرة التي اجتمعت فيها جميع الوان الفساد ، التي رمى المؤلف الى تصويرها والكشف عن اسبابها واقتراح العلاج الملائم لها .

وقد قصد المؤلف بهـــذه المسرحية ، الى تصوير الفساد الذي عم مصر في مطلع هذا القرن ، وما كان للأجانب من اثر في خلق هذا الفساد ونشره بين الطبقات عامة . وقد مثل للاجانب بخريستو صاحب الكازينو ، وقال عنه ، على لسان مهفهف باشا :

«ليس له صناعة ويشتغل بجميع الصنائع. فهو صاحب اعظم واكبر كازينو في مصر كلها، بل في الشرق كله . ولهذا الكازينو دوائر واقسام، فقسم للغناء العربي ، وقد احتكر اشهر مغنية عربية عندنا وهي الست المز ، واتخذهـــا خليلة له ضمانة للاحتكار . وقسم للمقامرة ، يجتمع فيه اشهر المقامرين واغنامهم . وقسم للبار وفيه الساقيات الجميلات بين شرقيات وافرنجيات. وقسم مشرف على الشارع جعله مجتمعاً ادبياً لمن لا يهوى الاقسام الاخرى. وهو فضلاً عن ذلك يسلف نقوداً بناء على رهن اطيان او عقار . ويشتري قطناً ويتجر بالمصوغات القديمة ويصدّر الى الخارج سمكا مملحاً من دمياط وارزا من رشيد . ويستورد الخمور والساقيات الجميلات... وفضلاً عن هذا وذلك يتوسط في تسوية المشاكل

والقضايا ، ويشتغل بالسمسرة ... في كل شيء » [١٥] .

هذه القطعة ، وامثال لها كثيرة في المسرحية ، توضح اتجاه المؤلف القوي نحو الوعظ والاصلاح . والظاهر انه وقع فيها تحت تأثير الحركة الاجتماعية القوية ، التي شهدتها مصر في اواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن . فتمثلت في الأدب في قصص سعيد البستاني « كذات الخدر » ، و « سمير الامير» ، وقصص لبيبة هاشم « كقلب الرجل» ، كما تمثلت في مقالات الشيخ محمد عبده ، وكتب الباحثين الاجتماعيين ومنها « تحرير المرأة » و« المرأة الجديدة» لقاسم امين ، و«مضار الزار » لمحمد حلمي زين الدين (١٩٠٣) ، و « حاضر المصريين او سر تأخرهم » لمحمد عمر (١٩٠٣) واخيراً كتاب « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي (١٩٠٨) ، الذي كان تلخيصاً للافكار التي جاءت في هذه الكتب ، وعمد المؤلف الى اخراجه في قالب القصة تشويقاً للقراء واجتذاباً لهم.

وهذا الاتجاه الاجتماعي طغى على المؤلف طغياناً عظيماً ، فكانت اكثر مواقفه التمثيلية ، عبارة عن مقالات وعظية او خطب اجتماعية ، كانت تقطع سياق المسرحية وتزيد اجزاءها انحلالاً وتفككاً. وهذه (الرقع الارجوانية)، التي كان يرى المؤلف فيها متنفساً لافكاره وآرائه في المجتمع والحياة الشرقية والحياة الغربية ، ويبالغ في عرض هذه الآراء وتحليلها ، كانت رقعاً غريبة ممجوجة في ثوب المسرحية ، وان كانت في حقيقتها تدل على عمق في التفكير واتساع في الثقافة وتمرس بشؤون الحياة والناس .

وفي سبيل هذه الغاية الاجتماعية ايضاً ، تنكر المؤلف لشخصياته واهمل رسمها . وقد عرضها عرضاً ذاتياً اكثر منه تحليلياً موضوعياً ، وذلك بحسب قربها من مزاجه ، وتمثيلها لفلسفته وآرائه الاجتماعية والخلقية . وتركها تمثل الدور الذي اعده لها ، ولم يشعرنا بانها تحيا حياة حرة منطلقة تتصرف فيها تصرفات طبعية ، تتفق مع منطق الحياة ، ومنطق الحوادث في المسرحية . وكان لكل منها عمل اجتماعي في المسرحية ، تؤديه ولو خرجت انفعالاتها وعواطفها ، اثناء هذه التأدية ، هزيلة فجة ، لا توحي بانها تصدر عن حياة

انسانية صادقة نابضة . فهي اقرب الى النماذج الثابتة التي تخطر على خشبة المسرح ، حاملة لوناً واحداً او صفة واحدة، تحتفظ به او بها طوال المسرحية. وقد لاحظ احد الادباء المعاصرين هذا الضعف في المسرحية فقال :

« ولو ان المؤلف احسن تصوير ابطاله الكثيرين ، لعرفنا لروايته قيمة ادبية ، الا انه لسوء الحظ تركهم اشباحاً تتلاشى لا صوراً كاملة ، بلا عزم ولا حزم ، يرغبان او ينفران منهم او عنهم »[٦١] .

وشخصية صباح باشا زائدة ، وليس لها ضرورة في المسرحية ، اللهم الا اذا كان المؤلف يريد بها ، ان تحمل افكاره الاجتماعية الوعظية ، وتعلق على الحوادث والشخصيات بما يلخص رأي المؤلف فيها .

وقد وقف المؤلف امام مشكلة اللغة الخالدة في المسرحية ، وحاول ان يحلها على وجه مرضٍ ، فجعل كل شخصية تتحدث باللغة التي تناسب ثقافتها . ولنقتبس رأيه في هذه المشكلة وطريقة حلها ، لانها من اخطر المشكلات التي تجابه الكاتب المسرحي في بلادنا ، قال :

« هذا هو المشكل الذي وقعت فيه في تأليف (مصر الجديدة) . وسيقع فيه بعدي كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية . بقي علي ان اذكر الوجه الذي اخترته لازالة هذه الصعوبة باقل ما يمكن من التسامح في شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) . لانه من الواجب في رأيي ان لا تضحى احداهما في سبيل الاخرى تضحية تامة .

اخترت وجهاً وسطاً ، وما ازعم انه الحل النهائي ، ولكني رأيته افضل وجه حتى الآن . فقد اصطلحت على جعل اشخاص الطبقة العليا في الرواية ، يتكلمون اللغة الفصحى ، لان تربيتهم ومعارفهم واحوالهم تبيح لهم هذا الحق. وجعلت اشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية . ولما كان للغة العامية اشارات واصطلاحات وكلمات هي في بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان ، فقد بقيت لها هذه المواقف، ولكنني اجتثثتها من اصولها اجتثاثاً في المواقف العالية والحوادث الفاجعة التي لا تكسبها الا اللغة الفصحى

جمالاً وجلالاً . ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها اضحوكة .

ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة اخرى . وهي اننا اذا اصطلحنا على جعل اشخاص الطبقات الدنيا في الرواية يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم ان يكلموهم بها . اولاً ليتفاهم الفريقان ، وثانياً لكي لا يثقل في سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ، ومن الفصحى الى العامية بين سؤال وجواب »[١٧] .

هذا ما يختص باللغة . اما اسلوب الكاتب، وهو طريقته في عرض الحركة المسرحية وتصوير الشخصيات، فقد كان فاتراً في اشد المواقف حرارة وتوهجاً. والاسلوب تقرره عادة ، اتجاهات المؤلف في التفكير والعمل وهو مفتاح الشخصية. وشخصية فرح انطون هي شخصية المصلح الاجتماعي والصحافي الملتزم الذي يعنى باصلاح العادات وتهذيب الاخلاق ، وتقريب مظاهر الحياة الحديثة من اذهان العامة . وقد كان مخلصاً لاتجاهه هذا ، وعبر عنه احسن تعبير في المسرحية ، إلا انه افقدها بذلك كثيراً من القيم الادبية والفنية .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) انيس الخوري المقدسي – « الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث » : ص ٧٠٥ .
(٢) درسنا القصة الاجتماعية في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » : ص ٨٩ – ١٦٩.
(٣) مثلت هذه المسرحية في بيت حبيب قرداحي في بيروت، في ١٠ من اغسطس – آب ١٨٦٣.
(٤) مقدمة المسرحية – ص ٢ .
(٥) المسرحية – ص ٣٩ .
(٦) ص ١٥ – ١٦ .
(٧) ص ٢٣ – ٢٧ .
(٨) ص ٣٨ .
(٩) كانت المؤلفة اديبة شاعرة ، ساهمت في الحركة الصحفية في مطلع هذا القرن ، وكتبت قصتين هما : « حسن العواقب او غادة الزاهرة » « وكورش ملك الفرس » . ولها مجموعة من الرسائل الادبية هي : « الرسائل الزينبية » وقد الفت كتاباً في تراجم النساء هو « الدر المنثور في طبقات ربات الخدور » (راجع كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ١٥٩ – ١٦١) .
(١٠) المسرحية ص ٤٨ .
(١١) اظهر نخلة قلفاط (١٨٥١ – ١٩٠٥) عناية واضحة بالقصة والمسرحية ؛ وقد اصدر في بيروت مجلة قصصية هي « سلسلة الفكاهات في اطايب الروايات » (١٨٨٤) . واصدر في مصر مجلة قصصية اخرى هي «سلسلة الفكاهات » (١٨٩٣) . والف وترجم عدة قصص ومسرحيات .
(١٢) مثلها جورج ابيض في الاوبرا لاول مرة في ٥ من أبريل ١٩١٣ .
(١٣) جاء في كتاب «حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور (ص ١٣٥) ما يلي ، خاصاً بهذه المسرحية: « رواية افرنكية اسمها زازا ، مصّر فرح افندي انطون موضوعها وادخل مشاهد مصرية كتخت الغناء وبائع الجرائد وفاتحة الفال صاحبة الودع . فأتت خليطاً بين موضوع افرنكي وتمصير لا يتفق مع الروح المصرية ، وشيء من الريفو ، كان السبب في اقبال الجمهور عليها » .
(١٤) مقدمة المسرحية – ص : ز .
(١٥) المسرحية ص ١٧ .
(١٦) راجع مقدمة المسرحية ص : ن
(١٧) مقدمة المسرحية ص : ج – د . وقد وقع الاستاذ ميخائيل نعيمة في المشكلة نفسها ، حين الف مسرحيته « الآباء والبنون » ، التي صدرت في نيويورك سنة ١٩١٧ . فحلها بطريقة مشابهة (راجع مقدمة هذه المسرحية ص ٧ – ٩) .

الفصل السابع

الملهاة والهزلية

أ- الملهاة Comedy

(١) البخيل : – مارون النقاش : (١٨٤٧)

زعم كثير من الباحثين ان مسرحية البخيل لمارون النقاش ، هي اقتباس او ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم ، التي كتبها المسرحي العظيم موليير . والحقيقة التي لا يرقى اليها شك ، ان هذه المسرحية مؤلفة من ألفها الى يائها . بيد ان النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الاضحاك فيها ، الا انه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) او التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي . والامر الجدير بالملاحظة ، هو ان صدى بخيل موليير ، يسمع احياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، او في العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات .

ولا ريب في ان مسرحية البخيل، يمكن اعتبارها مثلاً حيا يتخذه المهتمون بالأدب المقارن دليلا على تداول الآداب في بيئاتها المختلفة، موضوعات بعينها . ذلك ان الصلة التي نستطيع ان نجزم بوجودها ، بين بخيلي موليير والنقاش ، هي نفس الصلة التي طالما اشار النقاد في مناسبات عدة، الى وجودها بين «بخيل» موليير و« بخيل» المسرحي الروماني الشهير (بلوتس) . فقد استوحى موليير

جو مسرحية الاولولاريا (Aulularia) لبلوتس ، حين كتب مسرحيته . ولكن نص المسرحيتين ، يختلف اختلافاً لا سبيل الى انكاره [1] .

يبدأ الفصل الاول في مسرحية «البخيل» بالجوقة وهي تندب حظ (هند) التي سيتزوجها (قراد) العجوز الدميم . وهند هذه ارملة شابة كان زوجها المتوفى دمشقياً . ثم نرى (غالي) ، شقيق هند ، يخاطب اباه محاولاً اقناعه بعدم اتمام هذا الزواج ، ويرشح لاخته شاباً دمشقياً آخر ، هو (عيسى) . وبعد حين يظهر (قراد) وابو هند ويدعى (الثعلبي) . وندرك على الفور ، من حديث يدور بين قراد وخادمه ، ان قراداً هذا بخيل جداً. وانه لا يثق بهذا الخادم ، ويتهمه بسرقته ، ويقول له :

قراد : اورني كفيك .
مالك خادمه : الامر اليك .
قراد : اين اليد الاخرى ايضاً ؟
مالك : (يرفع رجله مشيراً عنها ويكاد يرفس قراد) .

وقد كان هذا الموقف طبعياً من مالك ، ما دام سيده يطلب منه ان يرى يده الاخرى بعد ان رأى كفيه .

ونحن لم نأت بهذا المشهد مفصلاً ، في سياق تلخيص موضوع المسرحية الا لنقارن بينه وبين مشهد مماثل عند موليير ، وهذا المشهد هو الوحيد الذي يمكن اعتباره مقتبساً عن موليير ، من بين مشاهد المسرحية كافة . والمشهد المولييري هو :

هرباجون : اقترب لأرى . أرني يديك .
لافليش : ها هما (ينظر هرباجون في يديه) .
هرباجون : والاخريين .
لافليش : الاخريين ؟
هرباجون : نعم .

لافليش : ها هما ايضـــاً (يريه يديه بعد ان يدير ظهره ويريهما من ورائه) [٢] .

وعند لقاء الثعلبي – والد هند – بقراد ، نعرف انهما يشتركان في صفة البخل، وان كلا منهما يحاول ان يجعل علاقته بالآخر وسيلة للانتفاع والكسب. ونلاحظ ان قراداً يضع يده في جيبه ، عندما يقابل الثعلبي ، خشية ان يسرق منه ماله . ويدور بينهما حديث ينتهي باتفاق مبدئي على الزواج .

فاذا كان الفصل الثاني ، نجد ان ام ريشا ، وهي خادمة في بيت الثعلبي ، تحاول مواساة هند على ما سيحل بها عند اتمام زواجها من قراد . ونلاحظ ان ام ريشا هذه تتحدث بلهجة لبنانية عامية ، تختلف عن اللهجة التي يتحدث بها سائر اشخاص المسرحية . ثم نرى هنداً وغالياً وعيسى يتحدثون عن زواج هند بقراد، ونرى عيسى يحرض هنداً على ان تبدي لقراد رغبتها في ان ينفق عليها ماله ببذخ واسراف، وذلك لكي يجفل منها وينصرف عنها . وبعد قليل تقابل هند قراداً، فتطلب منه ملابس منسوجة بالقصب وحُللاً واطالس وفضة وذهباً، فيغمى على قراد ، وما ان يفيق من غشية الاغماء ، حتى يحاول ان يثني هنداً عن الزواج به ويعمل من الاعمال ما يحملها على كرهه . وينقلب الموقف على عكس ما كان عليه قبل اغمائه . فهو يقول لها انه هرم فظ ، ويقوم بتزوية عينيه وتجعيد وجهه وقلب شفتيه، حتى يبدو امامها قبيحاً . ولكنها ، على الرغم من هذا كله ، تبدي له انها مصرة على الزواج منه ، وتمعن في تعذيبه باقبالها عليه ، بعد ان صدت عنه في الماضي .

وفي الفصل الثالث ، نرى ان غالياً وعيسى قد داخلهما الاطمئنان ، للفتور الذي ظهر بين قراد وهند، ونرى انهما من ناحيتهما، يبذلان الجهد لكي يصرفا الثعلبي عن قراد . ويجدّان في اقناعه ويظهران له ان قراداً طامع في ماله، الذي سترثه هند بعد موته . ويكشفان له عن نوايا قراد الخبيثة ، التي يطوي عليها جوانحه ، فهو يريد ان يقتله حتى تؤول التركة اليه بسرعة . ويسألانه اذا كان قد لاحظ ان قراداً عندما يصافحه ، يضع يده في جيبه . فيتذكر هذا الموقف

الذي طالما وقفه قراد منه ويتوجس منه خيفة ، حتى اذا ما قابله وقعت بينهما مشادة انتهت بطرد قراد ، وموافقة الثعلبي على زواج ابنته من عيسى .

وفي الفصل الرابع ، نعلم ان الصلة بينهم وبين قراد ، لم تنبتّ بعد ، اذ انه ما يزال حانقاً على ما حل به من الثعلبي وابنته . ونرى غالياً وقد تنكر في زيّ امير تركي ، هو خنكير اغا الكبير، كما نرى ان عيسى ايضاً قد تنكر في زي كاتب مصري من اتباع هذا الامير. ويقابل الشابان المتنكران قراداً، فنعلم انه عازم على ان يقيم دعوى على هند وابيها، لما لحق به من ضرر ، نتيجة للعلاقة التي قامت بينه وبينهما . ويطمئنه غـــالي الى انه سينتقم له منهما وانه سيضرب هنداً ويأخذ في ضربه ، ليريه الطريقة التي سيضربها بها .

وتظل المؤامرة سائرة في طريقها السوي ، في الفصل الخامس ، حتى يتمكن غالي وعيسى من اخذ المال من قراد ، لقاء تخليصهما له من الثعلبي وابنته ، ثم يسفران له عن حقيقتهما ، ويصيب قراداً هم شديد، ويهتف الجميع... « فليعتبر كل بخيل ... »

على هذا النحو تنتهي مسرحية النقاش، وقد رأينا ان صلتها بمسرحية موليير واهية ، بل منبتة . والتنسيق الفني الخارجي للمسرحية ، يدلنا على ان النقاش كان على دراية بدقائق هذا الفن ، وان كنا نأخذ عليه بعض الخطأ في الطريقة التي اتبعها في عرض الموضوع ، الذي لا نشك في انسانيته الزاخرة ، وحيوية عناصر الاضحـاك التي تملأ جوانبه . فقد قدم النقاش المسرحية في خمسة فصول بينما كان من اليسير عليه ، ان يقتصر على ثلاثة منها ، ولا سيما اذا ادركنا ان الموضوع بحبكته وذروته وعناصره الفنية الاخرى كالحوادث الرئيسية وطبائع الشخصيات كل ذلك يبدأ وينتهي خلال الفصول الثلاثة الاولى . فعندما يطرد الثعلبي قراداً يبدأ نضـال غالي وعيسى لانقاذ هند من براثن قراد ، ولاغراء الثعلبي به وتحريضه عليـــه وكشف مساوئه له ، .بينما يكون الثعلبي نفسه قد كرهه وتنكر له ، ووافق على زواج هند من عيسى . وعلى هذا ، نستطيع ان نقول بان المسرحية ذات ثلاثة فصول من ناحية التكامل الفني ، امـــا

الفصلان الرابع والخامس ، فهما نقل لا طائل وراءه .

هذا من حيث التنسيق الفني الداخلي اي التشخيص وما يحيط به من رسم للطبائع وتصوير للاخلاق وادارة للحوادث، وقد كان النقاش فيها موفقاً الى حد بعيد. ولا نشك هنا في ان المشعل المولييري المتوهج ، كان يمده بنور الابداع الفني ويحثه على التعمق في رسم الشخصيات ؛ كي يخرج بها عن موقف « تماثيل » التمثيل ، الى الحيـاة الحرة الطليقة ، التي تخطر على خشبة المسرح في انسياب وتدفق .

ولا شك في ان « قراداً » يقف على قدم المساواة ، مع « هرباجون » موليير او « اوروليكون » بلوتس، من حيث تكامل الشخصية التي طبعت على البخل . فهو منذ ظهوره على المسرح ، واغمائه بتأثير مطالب هنـد ، وطرد الثعلبي له لم يشذ عن النموذج الانساني الذي صاغته تلك اليد الصناع . غير ان (البخل) نفسه من حيث هو خليقة جديرة بالدرس ، قد مُني بضرر فادح ، بسبب ظهور الثعلبي ايضاً متلبساً بهذه الصفة. ولست ادري الحكمة التي اوحت الى المؤلف ان يظهر لنا الثعلبي ، بخيلاً ثانياً في المسرحية ، مما ادى الى انحرافنا عن تصور البخل باعتباره خليقة انسانية، الى الشعور بأنه وسيلة اصطنعها المؤلف للاضحاك . هذا بالاضافة الى فقدان التوازن والباعث المسرحي الذي أدى الى تصوير الثعلبي على هذه الصورة المصطنعة، التي أثرت في فنية المسرحية، باعتبارها وحدة متماسكة ، ضمت كوائن انسانية مختلفة .

وثمة شخصية اخرجها مارون في حلة انسانية رائعة ، تلك هي هند ، الارملة الشابة المتدلهة حباً الحية عقلاً المتدفقة نشاطـــاً . والتي تمضي في ايذاء قراد ومضايقته ، ببراعة ولطف ، جديرين بالاعجاب والتقدير . ومثـل هذا قل عن شخصية غالي الذكي المرح اللبق ، وعيسى الدمشقي المدنف حباً . وقد خلق الكاتب شخصية ام ريشا ، كما خلق موليير من قبل دور الخادم الماكر سجاناريل ، لتمثل الذوق السليم بين العامة ، ولتمزج الطيبة احيانـــاً بالمكر والتحيل .

ومهما يكن من امر ، فإن هذا التشخيص البارع الذي وفق اليه النقاش في مسرحيته الاولى – وهي اول مسرحية في الادب العربي – يدل على موهبة فنية اصيلة .

بقيت مسألة اخيرة، وهي اسلوب المسرحية . فقد التزم المؤلف في كتابتها اسلوباً شعرياً ، تقتضينا النزاهة ان نقرر بأنه اقرب الى الركاكة منه الى شيء آخر . وهذا ما حمل اخاه نقولا ، ناشر مسرحياته وناقده الاول على ان يعتذر له عن ذلك فيقول :

«ان المؤلف لم يدقق على ضبط الكلام العربي بالرواية الآتية، بل التفت الى المعنى فقط، وقد ذكر ذلك ايضاً برواية الحسود السليط. حيث قال ان رواية البخيل تعجبه من حيث ما حوته من الامور المضحكة فقط، وانه لم يلتفت الى ضبط عربيتها . فاذاً نرجو كل من طالعها ان يلاحظ على ذلك ويعذر المؤلف رحمه الله . بل وربما كان عن قصد ليعطي جرأة الى الآخرين . ويؤلفوا بهذا الفن » [٣] .

ولست ادري هل نقبل منه هذا العذر الواهي ، وهل تقر نفوسنا عندما نرى اوزان الشعر وقد تناثرت قطعاً، ونقع على نثر ، ما هو بالنثر المعروف ولا بالشعر الموزون المقفى ، بل يظلع بينهما ظلعاً .

والامر الجدير بالالتفات ، هو ان معظم اشخاص المسرحية يستخدمون الفصحى في حديثهم ، سوى ام ريشا خادم الثعلبي ، التي تصر على التحدث بالعامية اللبنانية . ثم غالي عندما يتنكر في زي امير تركي ، وكذلك عيسى عندما يلبس ثياب كاتب مصري . فان اللهجة التي يتحدث بها اولهما، هي خليط من محاولة التركي التحدث بالعربية العامية الشائعة في مصر . واللهجة التي ينطق بها الثاني ، هي العامية المصرية الصرف . وقد برر المؤلف هذا بقوله :

« ان ام ريشا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحها على كل من لطلع على كتابنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان . فلهذا وجب تحرير هذا التنبيه لكي نعلم حضرة القارىء بان لهجة ذلك الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب

الدون في بعض ناحيات لبنان. وبما ان الخادمة المذكورة صار تشخيصها كأنها من اولئك الاشخاص ، فلذلك قد استحسن المؤلف ان يجعل كلامها موافقاً لحالها. ولا بد ان يستظرف ذلك كل من عرف عادة تكلم اولئك الاشخاص، ويضحك جداً كلما سمع ام ريشا تتكلم نظيرهم . ومثل ذلك كلام عيسى حينما يتنكر فيتكلم حسب اصطلاح اهل مصر وغالي ونادر كاتراك قليلي المعرفة بالعربي » [٤] .

وعلى كل فقد كان الاعتماد على اللهجات الخاصة وما يزال ، من وسائل الاضحاك المألوفة المتداولة في المسرح العربي بعامة ، والمسرح المصري الهزلي على وجه التخصيص . وقد نستطيع ان نقول عنه هنا ، ما قاله الناقد بريسون عن موليير ، من انه ينزع في اسلوبه الى لغة محكية جاءته من مختلف طبقات الشعب وانسجمت في دماغه المثقف الخلاق .

واخيراً قد نأخذ عليه في هذه المسرحية ، ما اخذه الناقد الفرنسي لابروييه على موليير ، حين اخرج ملهاته الاولى « المشدوه » (L'Étourdi) ، من انه يجري على لسان ابطاله اللهجات المحلية والالفاظ الدخيلة ، او ما اخذه عليه نقاد أخر ، من استغلاق معانيه وتراكم استعاراته وكثرة حشوه واخطائه ؛ إلا أننا لا نملك الا ان نطري اسلوبه في الاضحاك ، ومقدرته في ادارة الحوادث كما أطرى الناقد لانسون موهبة موليير ومقدرته في المسرحية المشار اليها .

(٢) السليط الحسود : (١٨٥١)

ظهرت « السليط الحسود » ، وهي ملهاة اخلاقية ، بعد اربع سنوات من ظهور «البخيل»[٥] ، اي في سنة ١٨٥١. وقد وصفها ناقد مارون الاول وناشر آثاره بأنها « فريدة هذا الفن، ومن أجمل ابكاره ، لانها جمعت فأوعت ونورها واضح لكل ذي عينين »[٦] . على اننا لا نشاركه هذا الرأي ، ولا نسير معه الى النهاية . فعلى الرغم من توخي النقاش الاجادة في صياغة الحوار والتزام الموقف الاجتماعي لكل شخصية من الشخصيات ، التي يجري الحوار على لسانها

بحيث يبدو في مظهرها ، وفيما يصدر عنها من عبارات والفـــاظ ، دليل على مكانتها وقدرها في المجتمع . وعلى الرغم من محاولته البارعة ان يقدم لنا نموذجاً بشرياً متكاملاً وخليقَتَه ، تبدو آثاره في كل حوادث المسرحية ؛ اغفل بعض القواعد ، التي يترتب عليه اتباعها في فنية المسرحية ، وهكذا ضاع ما حاول ابرازه من رونق ، وما وصل اليه بفنه من حيث رسم الشخصيات وتطويرها تبعاً لنمو العمل المسرحي .

و « السليط الحسود » لقب اضفاه على بطل المسرحية ، واسمه سمعان ، وهو شاب سوداوي المزاج ، ينظر الى الحياة من جانبها المظلم الكريه . وهو في الفصل الاول يجري حديثاً مع ابي عيسى ، وهو معلمٌ اصله من دمشق ، واقام في بيروت وامتهن تعليم الشبان البلاغة واسرار اللغة والبيان . وسمعان يحب ابنة ابي عيسى هذا ، وهو يسعى لديه حتى يزوجه منهـــا . ثم انه ايضاً يبدو دائماً غضبان ثائراً ، فيؤلمه أشد الالم مثلاً ان يرى ابا عيسى ينثر علمه على الناس جزافاً. وهو مشفق من ان يرى هذا العلم الذي يَغْمُرُ صدر ابي عيسى وقد انتشر بين الناس وتساووا في معرفته ، ولذلك يقول :

ويـــك من شيخ خؤون   بـــاح بالسر المصون

عـــلم الانـذال علمـــاً   كان عنهم في كمون

وأبي ان داومـــوا في   مثل هاتيـــك الشؤون

ليصيرون جميعـــاً   مثلنـــا من بعد حين

ليتني لو كنت احوي   كل انواع الفنون

فاعيهـــا في عيـــوني   واقيهـــا بجفـــوني

وبهـــا ابقى رفيعـــاً   وجميع النـــاس دوني (٧)

ثم نرى بعد حين جرجس ، وهو ابن عم سمعان واحد تلامذة ابي عيسى، وقد وقف مع ابن عمه ، ليبين له ما وصل اليه من علم وعرفان .

ولكن سمعان بما فطرت عليه شخصيته من الاستهانة بكل شيء ، وعدم الاكتراث لاي امر ، لا يلبث ان يخاطب ابن عمه قائلاً :

« ومع ذلك لم تزل تنتقل من علم الى علم بلا فائدة »[٨] .

على ان ابا عيسى يقبل بعد حين ، ويأخذ في القـاء درسه على تلميذه جرجس ، ويأخذ في التحدث اليه عن الوان الفنون الادبية ثم يقول له :

ابو عيسى : اعلم يا حبيبي ان النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم ، اعني الكلام المتداول فيالسنة العموم. فما كان نثراً لم يكن شعراً. وما كان شعراً لم يكن نثراً .

جرجس : ها هو الآن علمت معناه وتعلمت ، فاذاً حين اقول لخادمي نولني عمامتي ولبسني بابوجي اكون بالنثر تكلمت . صار عمري نحو ثلاثين سنة وانا اتكلم بالنثر ولا علم لي بذلك . بالحقيقة ان العلوم خير من السفر بالفلايك[٩]

وينبغي لنا ان نقف امام هذا المشهد الصغير قليلاً ، لنقارنه بمشهد موليري شهير في مسرحيته « المثري النبيل » (Le Bourgeois Gentilhomme) .

السيد جوردان : الا يستطيع الانسان ان يعبر عن افكاره بسوى النثر والشعر .

استاذ الفلسفة : لا يا سيدي ، فكل ما ليس شعراً هو نثر ، وكل ما ليس نثراً هو شعر .

السيد جوردان : وعندما نتكلم ماذا يدعى ذلك ؟

استاذ الفلسفة : نثراً .

السيد جوردان : ماذا ؟ عندما اقول ... نيكول ، احضري لي مشايتي واعطيني قبعة النوم ... انسمي هذا نثراً ؟

استاذ الفلسفة : نعم يا سيدي .

السيد جوردان : وحقك لقد مضى علي اربعون سنة وانا اتكلم نثراً من غير ان اشعر . اني مدين لك بهذه المفاجأة[١٠]

وبدهي ان الشبه بين هذين المشهدين بيّن واضح ، وان كان هذا لا يعني

بحال من الاحوال ، ان النقاش قد اخذ مسرحية « السليط الحسود » ، عن مسرحية موليير ، بل اننا لا نجد تشابهاً في المشاهد او الشخصيات ، التي جاءت في كل منهما ، اللهم الا في هذا الموضع .

وما دمنا قد تعرضنا للحديث عن الصلة التي تربط بين موليير ومارون النقاش ، فلا بد لنا من ان نشير الى ان هذه الصلة لا تظهر في اقتباس مشهد او التأثر بموقف مسرحي، ولكنها تبدو جلية في استيحاء النقاش لموليير في رسم الشخصيات . فان سمعان ، السليط الحسود نفسه ، يبدو من ناحية الخلق المسرحي صنوا لشخصية موليير العظيمة « السست » (Alceste) بطل مسرحية « كاره البشر » (Le Misanthrope) . فسمعان يظهر دائماً – وروح السست تكمن في برديه – نفوراً كارهاً للناس متذمرا من عاداتهم، ناقماً على ما تعارفوا عليه من تقاليد ومواضعات. ولسنا بهذا نزعم ان الشخصيتين متطابقتان بل اننا نذكر هذا التوازي بينهما ، الذي جعلهما يسيران جنباً الى جنب في مضمار الطبع والخلق .

واذا عدنا الى سمعان في المسرحية ، نراه يجادل ابا عيسى في أمر زواجه من ابنته جدالاً قاسياً ، الى ان ينجح في انتزاع موافقته على ذلك . ونسمع ابا عيسى يصف سمعان بقوله :

« هذا الشاب سمعان لا يطاق لانه مملوء من الشكوك سيء الظن والخلق والاخلاق »[11] .

ونعلم ايضاً ان ابا عيسى لم يوافق على زواج ابنته من سمعان الا مرغماً ، اذ انه مدين له بمبلغ من المال ، ولا يجد وسيلة لرده سوى اتمام هذا الزواج ، حتى يحجم سمعان بعد ذلك عن مطالبته به .

ويخرج سمعان بعد ذلك ، ليقابل ابو عيسى ابنته راحيل ، التي تقف بين يديه لتسمع منه خبر اعتزامه تزويجها . ولكنه لا يكاد يهم بمصارحتها باسم طالب الزواج هذا ، حتى يدخل عليهما فتى اسمه (بشارة) ، نعلم منه انه خادم لتاجر ثري جاء من القدس ، اسمه (اسحق القدسي). وقد بعث به سيده هذا ،

كي يتحدث مع ابي عيسى في امر زواجه من ابنته . ومع ان ابا عيسى قد قطع على نفسه وعداً لسمعان قبل لحظات ، لا يتردد في الخروج الى لقاء الطارق الجديد ، وبعد قليل يعود وفي يده عقد ثمين ، اخذه من اسحق هدية لابنته ، التي وافق على زواجها من الطالب الثاني .

وتقبل راحيل بعد هذا كله ، ثم تسعى الى وصل ما انقطع من حديث ابيها ، قبل قدوم خادم القدسي . ويأخذ ابوها في التحدث عن زواجها ، فلا تلبث ان توافق ، ظنا منها ان المقصود هو سمعان الذي يحبها ، وتبادله هي هذا الحب غير عالمة بالتغير الذي طرأ على موقف ابيها .

وخلال سوء التفاهم هذا يقبل سمعان ، ويحدث راحيل بما كان من امر ابيها واسحق القدسي ، ويلومها اشد اللوم على قبولها الزواج من هذا الخطب الدخيل ، وعلى تضحيتها به ، على الرغم من حبه واخلاصه ، على هذا النحو المزري . وتهلع راحيل عندما تسمع هذا الخبر ، لانها تحب سمعان ولا ترضى به بديلاً ، ولذا تحاول ان تشرح له الموقف على حقيقته . ولكنه لا يلقي اليها بالاً ، ولا يأبه لاعتذاراتها ، وتذهب به ظنونه وشكوكه مذاهب شتى . وفجأة نجد هذا النموذج الانساني اللاذع القاسي ، ينهار فيبكي . وبذا يسمو مارون الى قمة الخلق الفني اذ ينزع لنا بيد بارعة صناع ، هذا النقاب الزائف المصطنع الذي يلف به سمعان السليط الحسود نفسه ، ويظهره لنا في ضعفه الانساني ، وفي انهياره كائناً عادياً .

ويمضي الفصل الاول ، لنجد سمعان في الفصل الثاني غارقاً في قلقه النفسي . فهو لا يصدق زعم راحيل انها وافقت والدها على مقترحه في الزواج ، ظناً منها بأنه هو المقصود به . وهو اخيراً يعقد العزم على الانتحار ، ولكنه لا يجد في نفسه الشجاعة للاقدام على هذا العمل ، ولهذا يلجأ الى الاستعانة بالخمر ، لعله يستطيع ان يورد نفسه مورد التهلكة . وهو اذ يقف هكذا حائراً منخوباً ، يبدو امامنا انساناً آخر غير السليط الحسود . انسان تملكه الضعف واستبد به الوهن حتى ذهب بعزيمته ، وعصف بارادته ، وهو هنا يذكرنا بموقف الامير الدنمركي هاملت ، وقد احدقت به الآلام والشكوك من كل جانب ، فأخذ يصرخ :

« البقاء او الفناء ... تلك هي المسألة » .

ويختفي سمعان، ثم تبدو راحيل وخادمتها بربارة، ونرى راحيل بدافع من حبهـا المشبوب قد اعتزمت الهرب مع سمعان ، الى حيث يتزوجان سراً . وبعد حين يظهر بشارة ، خادم اسحق ، حيث يلتقي بجبور خـادم سمعان ، ويتظاهر كل منهما بالثراء والجاه . وفي هذا المشهد ايضاً مـا يذكرنا بموقف موليري مشهور ، في مسرحية «المتحذلقات» (Les Precieuses Ridicules) عندمـا يبدو الخادمان ماسكاريل وجودليه ، في مظهر زائف لا يدل على حقيقتهما ، ويزعمان انهما من النبلاء وذلك ليقابلا ماديلون وكاتوس[١٢]. وتظهر راحيل وبربارة ، ويقبل عليهما جرجس ابن عم سمعان ، وتحاولان ان تسرا اليه بما اعتزمتاه ، ويطوي جرجس الامر في نفسه ولكنه يقرر ان يشي بهما الى ابي عيسى .

ويعود سمعان وجبور وهما يترنحان ، ويلمحان راحيل وبربارة فيعتقدان انهما متجهتان الى بيت اسحق القدسي ، فيصرخ سمعان : « لا بد ان اقتلها او اقتله او اقتلك او اقتل احداً او اقتل نفسي .. » . غير انهما عندمـا يقابلانهما يدركان حقيقة الموقف . ولكن سمعان يصر على لقاء القدسي ليبارزه . وما ان يغادر المسرح ، حتى نعلم انهما اصطدما وتبارزا . وتهلع راحيل ، فهي هنـا ليست عاشقة سمعان التي عرفناهـا ، بل هي متذمرة منه كارهة له ، قد استبد بهـا الملل والاشمئزاز من تصرفـاته الشاذة المضطربة . وقد غدت موزعة الفؤاد مستطارة اللب بل انها الآن اكثر ميلاً الى اسحق منها الى سمعان . على ان هذا الانقلاب المفـاجيء في شخصية راحيل ، غير محمود البتة ، اذ يدل على ان زمام الشخصية قد افلت من بين اصابع المؤلف ، كما ان راحيل شذت به عن المعقول المألوف من احوال الناس النفسية، فهي تقول عندما يبلغها نبأ المبارزة:

اعياني الملل من هذا الجمل فهو كالجبل
قاسٍ خلٍ ليس يصدى

ثم تقول :

من حين رأيت ذا الغريب القدمي
شاباً لبقـــاً اليه مـــالت نفسي
والآن بلي بذا البراز النحس
ان مات او امـــات تغرب شمسي [١٣]

على ان الفصل الثالث يكشف لنا عن اختيار راحيل للقدمي ، وعن تظاهر سمعان بالرضاء عن هذه الحال ، بعد هزيمته في المبارزة . ويتزوج العروسان ويزورهما سمعان في بيتهما ويجلس بينهما ، ويأخذ في الحديث . ويغرق في ذم الناس ونهش اعراضهم والقدح في اخلاقهم وعاداتهم .

فيتناوم الحضور ، لعلهم بذلك يستطيعون اكراهه على الخروج، ثم تدور بين سمعان واسحق احاديث ومساجلات ادبية . ويدخـــل جرجس ليعرض الواناً من شعره . ثم يعرض سمعان ، في حديث طويل ، لمسرحيات مارون النقاش ، ويبدي رأيه فيهـا [١٤] ؛ كل هذا في حوار طويل ممل ، لا يمت الى العمل المسرحي بصلة . بل لعله قد اتى على الايقـاع المسرحي السريع وقضى على لهفة المشاهدين ، وتطلعهم الى معرفة النهاية ، التي ستؤول اليها الحوادث ، بعد ان اوغلت المسرحية في التعقيد .

ويقبل جبور خادم سمعان، متنكراً في زي رجل غريب حضر من القدس يحمل الى اسحق بعض الرسائل . ثم يدعى انه يستطيع ان يكشف حجب الغيب ، ويأخذ في الكشف عن نقائص الحاضرين، واظهار سوءاتهم. ويتحدث عن جشع ابي عيسى وغدر راحيل . وندرك بعد هذا كله ان سمعان قد قدم للعروسين علبة حلوى ، حشاها بالسم الزعاف ، وهو ينوي بذلك ، القضاء على الجميع . وهكذا تتكشف خطة سمعان لهم ، ويسوء موقفه بينهم ، الا انهم يصفحون عنه ، ويخلون سبيله . وهكذا تنتهي المسرحية بهذه النهاية المفتعلة التي ظهرت لنا غريبة هزيلة ، بعد مـــا رأينـاه من ابداع مارون في ادارة الحوادث ورسم الشخصيات .

فهذا الانقلاب المفاجيء في موقف راحيل، لم يكن له ما يبرره . وكذلك

موقف أسحق ، وتناقض شخصية جرجس ، ثم تلك القطع الحوارية الطويلة المملة التي دارت حول العروض والقافية ومسرحيات النقاش .

اما نهاية المسرحية من حيث الموضوع ، فانها جديرة بالاعجاب والتقدير . فهذا هو سمعان يجابه ابا عيسى الجشع ، وراحيل الخائنة ، واسحق المغتصب ، ويقف الى جانب الحق بشكل بدهي . غير ان خطيئة صغيرة ومحاولة لم تنجح قد جعلتاه مذنباً ، وباعدتا بينه وبين الحق بشكل قاطع . فاذا بالرجل الذي ديست كرامته ، ولم يأبه احد للاعتذار اليه ، قد اصبح مذنباً آثماً . واصبح لخصومه فضل في انقاذه مما كانت تستتبعه تلك المؤامرة من مؤاخذة وتأثيم .

وسقوط سمعان من عليائه ، يشبه سقوط بطل المآسي وانهياره الرائع . وتشبه هذه السقطة ، ما اضطر اليه السست بطل « كاره البشر » ، من النزوح الى مكان قصي ، يقضي فيه بقية عمره بعيداً عن الناس .

على ان مارون النقاش ، في هذا الاداء الرائع ، من حيث ابداع شخصية سمعان ، وتطويرُ موقفه على نحو جدير بالرثاء ، لم يكن يمتح من بئر عبقريته فحسب ، فهو يعترف بأنه : « أخذ بعض معاني المسرحية ، من الروايات الافرنجية ، وانه لم يعوّل على فصاحة الالفاظ العربية » [١٥] .

ويجدر بنا ان نحمد لمارون اسلوبه الذي اصطنعه في كتابة المسرحية . فقد كان اقرب الى البساطة والسهولة وتوخي الواقعية والمعقولية ، من اسلوب «البخيل». وكذلك من حيث توجيه الحوار، بحيث يشير الى الوضع الاجتماعي للشخصية المحاورة . وقد تجلى ذلك في المسرحية بوضوح ، ولا سيما في الفصل الثاني ، في ذلك الحوار الذي دار بين جبور وبربارة وسمعان وراحيل [١٦] . ولا ينسى ناشر آثاره ، اخوه نقولا ، ان يمتدح هذا المنهج عند مارون ، فيقول :

« وهذه الطريقة من اخص صنايع ودقائق هذا الفن ، اي انه كما ان مشخص الدور ملزوم باظهار الاشارات والحركات المناسبة بالنظر الى دوره ،

هكذا ايضاً مطلوب من المؤلف ان يعطي لكل حق حقه من الالفاظ لكي يكون كل شيء مناسباً ولايقاً لحالة صاحب ذلك الدور » [١٧] .

(٣) رواية المخدّمين – محمد عثمان جلال : (١٩٠٤) .

عالج الكاتب المعروف محمد عثمان جلال ، الترجمة والتمصير للمسرح ، فترة طويلة ، وقدم للقارىء المصري نخبة من اروع آثار المسرح الفرنسي . وهذه الملهاة الاخلاقية القصيرة التي الفها ، تكشف لنا عن موهبة فذة في الزجل ، وعن معرفة دقيقة لفن المسرح . وهي تدور حول حيل المخدمين ومكرهم وخداعهم وخضوع الخدم لسيطرتهم .

يقصد (البيك) الحاج سالم المخدّم ، ويطلب منه ان يحضر له خادماً تتوفر فيه صفات معينة. ويحضر له المخدم، الخادم (سيد) ، ويسأله البيك عن تاريخه، فيسرد على مسامعه وقائع ماضيه ، الى ان دخل في خدمة الشيخ امــام . ولكنه لم يدم عنده طويلاً ، وذلك لاسباب يذكرها المخدم فيقول في لهجة ساخرة :

لمـا دخل سيد ببيت الشيخ امـام قعـد يبين الحـلال من الحرام
ويقول استنجى وتوضـا وقوم صلي وخـلي للصلا بدلة هدوم
وان كان للخدمة اهي الخيشة هنا والبير اهيـا الحمد لله عندنـه
وتغسل الحوض الكبير وتبخره وفي الكنيف لبريق دايمـاً تحضره
وعنـدنا القربة وعندنا الحمـير تملأ لنا القربة من البحر الكبير
وتروح للجامع تجيب ستين رغيف لكن تنقيهم من العيش النضيف
وكل يوم تبيع لنـا العيش القديم ويكون معك في السوق عبدالشيخ سليم
وكل شيء تسلمه لي بالعـدد اوعى يغشك حد في السوق يا ولد
طهق من الخدمة وكثر المرمطه والشيخ دا الاخر يحب المظرطة
قوم يا ولد هات الجرايه وعدهـا ونضف البغـله قوام وشدهـا
ويطخخه مشوار لتمن السيـده من شان عزومة وكل يوم على كده
حتى انبرى عظمه وجسمه انتحل كان اتولد لا شك في طـالع زحل

وبهذه اللهجة الساخرة ، وبهذه الفكاهة العذبة الغنية ، يمضي المؤلف في سرد حوادث ملهاته الضاحكة، حتى يأتي الى المنظر الرابع، فيكشف حيل المخدمين، ونصائحهم التي يقدمونها للخدم ، فيقول على لسان الخادم سيد ، عندما سأله البيك عن وصايا المخدم له :

قال لي اذا اعطاك مخدومك فلوس ... ان كان ثمن للشمع او حق الفنوس
والا عطالك تشتري لحمه وخضار ... والا العليق اللي يجيبه للحمار
تربط على خمس الفلوس اللي معك ... واوعى تقول حاجه لواحد يسمعك
وان شيعوك في البيت تجيب شيت او حرير ... ان كان قليل اللي انطلب والا كتير
اسعى على البقشيش من اللي رحت له ... لا بد يعطيك شيء لما تسأله
مع ابنهم ان شيعوك خليك لطيف ... حين يدخل الكتاب خد منه رغيف
واغويه على طلب الفلوس وسلطه ... لجلن اذا قابل ابوه يورطه
لو قرش تعريفه عطاه خذ مليمين ... هيا الفلوس امال تجي تجري منين
وان اشترى سيدك بنفسه حاجته ... اوعى تجيب سيره والا تحدته
بس انت طير في خشب وفحم كوك ... واوعى لنفسك يا جدع لا يمسكوك
وعور القربه وقطع في سلب ... وكل يوم اطلع لسيدك في طلب(١٩)

فيطرده البك عندما يسمع هذا الاعتراف منه . ويذهب الى مخدم آخر . وهكذا يحار البك في اختيار خادم مناسب ، لأن اخلاق المخدمين واحدة .

وقد نجح المؤلف في اختيار الحوادث المضحكة، والمفارقات اللطيفة وكشف عن بعض الاخلاق المنحرفة وانتقدها انتقاداً مراً . كل ذلك في زجل لطيف معبر ، كذلك الذي مصّر به ملاهي موليير التي تحدثنا عنها . وقد تحدث الاستاذ عباس محمود العقاد ، عن روح جلال العذبة ، ومصريته الاصيلة بقوله :

« ويتمثل فيه خلق الحضري الرقيق الحاشية ، كما يتمثل فيه خلق الريفي المطبوع على البساطة والطيبة والحنكة ، وعنده من المرح وخفة الروح ما عند ساكن القاهرة وساكن الساحل وساكن الصعيد ، ومن حضور البديهة وسرعة اللسان بالمثل السائر ما عند اذكياء الفلاحين خاصة ، وابناء هذا البلد عامة .

وكان مولده في « ونا القس » ، احدى قرى بني سويف ومنشؤه في القاهرة ، متمّين لقسطي الروح المصرية فيه، من جانب القرية وجانب البداوة ، فهو بين ادباء الجيل الماضي مثال هذه الروح ، الذي لا يدانيه مثال » [٢٠]

والحقيقة ان هذه الصفات التي اشار اليهـا الاستاذ العقاد ، تتجلى في ملهاته القصيرة هذه .

(٤) موليير مصر وما يقاسيه – يعقوب صنوع : (١٩١٢)

كتب صنوع هذه المسرحية ، تتويجاً لنشاطه المسرحي ، الذي ظهر في مصر حوالي سنة ١٨٧٠ . وقد حاول ان يضمنها التجارب التي تمرس بها اثناء عمله في المسرح العربي المصري الاول . وهو يقول في مقدمتها :

« اهديكم يا سادتي سلامي وتحيتي واحترامي . واتمنى لكل افندي ومسيو وسنيور ، العز والهنا والسرور . وارجوكم يا اعز اخواني ، من مؤمن واسرائيلي ونصراني ، المحشي من حبكم فؤادي، المحبوبين عندي كأولادي، ان تسامحوا كل الغلط اللي تجدوه في دي الروايه ، وربي يرزقكم في الملايين بالمايه. فالآن رخصوا لي ان اقص عليكم يا كرام ، مـا قاسيته في انشاء التياترو اللي اسسته منذ اربعين عام. على ايام اسماعيل اللي في ذلك الزمان، كنت عنده من اعز الخلان. تارة تضحكوا ، وتارة تبكوا ، وتارة تشكروا وتارة تشكوا . من الرواية الآتي شرحها يا حضرة القاري ، ترسو على حقيقة التيـاترو العربي وكيفية افكاري ..... » [٢١] .

وقد حاول بعد ذلك ، في متن المسرحية ، ان يقدم لنا جانباً من تعليقاته على الظروف التي مر بها مسرحه، وعلى مشكلات الممثلين المهنية، ورسالة المسرح بصفة عامة . ولقد عرف عن صنوع ، ان الخديوي اسماعيل كان قد أطلق عليه لقب موليير مصر ، لما كان يقدمه من هزليـات وملاهٍ ، وجد الخديوي انها تشبه هزليات وملاهي المسرحي الفرنسي العظيم . او لعله – وقد يكون هذا الرأي اكثر صواباً ودقة– وجد ان العلاقة التي تربط بينه باعتباره عاهلاً عظيماً وبين صنوع، باعتباره كاتباً مسرحياً هزلياً، تشبه تلك العلاقة التي كانت قائمة بين

لويس الرابع عشر وموليير . ومن هنا كانت تسمية الخديوي لصنوع ، تشبهاً بملك العصر العظيم ، اكثر منها لقباً منحه للمسرحي المصري الاول .

اول ما يطالعنا في هذه المسرحية ، تقديمه : «اسماء اشخاص اللعب وبيانهم» (ص ٤) .

جمس (وهو يعقوب صنوع نفسه)، منشيء وممثل التياترو العربي عام ١٨٧٠ ميلادية . ثم متري (لعيب مشهور في تقليد الفلاحين) وحبيب (لعيب مشهور في تقليد التجار) واسطفان (لعيب شاطر في تقليد العيّاق) . وحنين (مقلد الافرنج .. الخ) .

وهذه الاسماء ، وما اشتهرت به على المسرح ، تدلنا على ان صنوعاً قد بنى مسرحياته على الشخصيات الثابتة . وربى في فرقته ممثلين متخصصين لتمثيل شخصيات معينة . متأثراً في ذلك بمنهج الكوميديا المرتجلة (Commedia dell'Arte) الذي صبغ المسرح الاوروبي عامة – والمسرح اللاتيني بصفة خاصة – بصبغته .

ونحن اذا عرفنا ان صنوعاً تلقى علومه في ايطاليا ، ومكث فيها ثلاث سنوات ، وانه كان متأثراً بذلك اللقب الذي اطلقه عليه الخديوي اسماعيل ، وهو موليير مصر – وموليير كما هو معروف ابن بار للكوميديا المرتجلة – ادركنا على الفور ، صلة التشابه بين هذه المسرحية ، وبين مسرحية موليير « ارتجال فرساي » (L' Impromptu de Versailles) . فالمسرحيتان تدوران في جو عائلي ، بين صاحب فرقة وممثليه ، وكل منهما تتضمن تذمر صاحب الفرقة من عبث هؤلاء الممثلين ، الذين كانوا ، كما وصفهم صنوع :

« الاولاد بيسوقوا عليّه الشيطنة ، والبنات بتسوق عليّه الدلاعة» .

كما اوشكوا عند موليير على ان : « يجلوا به الجنون ، فالحيوانات الغريبة اسلس قياداً من هؤلاء الممثلين » .

ونستنتج من ملهاة صنوع ايضاً ، ان جريدة ايطالية تصدر في

الاسكندرية كانت : « تذم وتطعن وتلعن التياترات العربية ، لكونها عن اصول النحو خارجة ، ورواياتها مكتوبة باللغة الداوجة » . كما نعرف من مسرحية موليير ان كاتباً اسمه (بورسو) ، كتب مسرحية ذم فيها موليير ، وانتقد اسلوبه الذي اتبعه في « مدرسة النساء » [٢٢] .

ويذكر صنوع على لسان احد الممثلين في مسرحيته ، ان « الكوميدية تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس » . وذلك في سبيل ايجاد تعريف لما يقدمه من ملاهٍ . ونجد موليير كذلك يقرر في مسرحيته المشار اليها ان « مسرحياته هي مرآة صادقة صافية لحياة الناس، وما يكون لهم من الاخلاق وما يصدر عنهم من الاقوال والاعمال » [٢٣] .

ونحن هنا لا نشير الى هذا على انه اقتباس من موليير، بل على انه استيحاء لروحه واسلوبه في معالجة شؤونه المسرحية. ذلك لأننا نجد في مسرحية صنوع خصائص فريدة أملتها عليه ظروفه المسرحية الخاصة . مثل ذلك ، تلك الروح التي كانت سائدة بين الممثلين من حيث رغبتهم في ان تتدخل الدولة في شؤونهم المعاشية تدخلاً مجدياً ، وذلك واضح في قوله :

«بدهم من الميري تعين ماهيات، لأن اللي بيدخل لهم من التياترو ما هوش كتير » ونعلم ان صنوعاً بذل مساعي كثيرة في هذا السبيل ، ولكنه لم يفلح [٢٤] .

وكذلك نرى شرحاً للمتاعب التي لقيها في انشاء مسرحه ، منها ما بيّنه حين قال :

« فلما انشأت التياترو العربي ، الناظر المكار علي باشا مبارك، مني غار » . كما يشير الى انه اذا لم تكتب روايات « تذكر فيها لفظة حرية وحب وطن ومحاربات ، وإلا ُقل على التياترو العربي يا رحمن يا رحيم » .

وهذه اشارة باللغة الاهمية ، الى ضرورة الالتزام في المسرح ، حتى يتمكن من اداء رسالته الاجتماعية .

ولعل من اهم ما نجده في هذه الملهاة ، انها تعتبر مرجعاً تاريخيـــاً لمسرح صنوع الذي ذهبت اخباره ، ولم يصلنا منها الا القليل . فمنها نعلم اسماء تسع من مسرحياته ، ونقرأ مشاهد من بعضها . وكذلك نعرف اسمـــاء ممثليه . وهي فضلاً عن هذا كله وثيقة هامة ، لكاتب مسرحي من رجال الطليعة ، يشرح فيهـا تفاصيل دقيقة عن ممارسته لهذا الفن ، والظروف التي احـــاطت به [٢٥] .

ب . الهزلية Farce

(١) الجهلاء المدعين بالعلم ، او رواية هات الكاوي يا سعيد – الدكتور ابراهيم الطبيب : (١٨٨٤)

الف الكاتب هذه الهزلية القصيرة ، ليدافع بها عن مهنته التي امتهنهـا بعد دراسة وعلم ، وهي مهنة الطب ، وليرد عنها كيد المتطببين والمشعوذين ، الذين يدعون العلم والحكمة ، ويبتزون اموال الناس بالباطل .

وتدور المسرحية حول اناس يدّعون العلم ، بمختلف انواعه وفنونه ، وتشاء الصدف ان يلتقوا بعالم حقيقي ، يجلس اليهم ويعلمهم درساً لا ينسونه . وتقوم ابنة الطبيب ظريفة ، بدور الممتحن ، وتستعرض اصنافاً من هؤلاء الادعيـاء الذين يدّعون التبحّر في العلوم المعروفة كالطب والطبيعة والفلك والجغرافيا . وهم يجلسون اليها ، لتلقي عليهم بعض الاسئلة ، على شرط ان تمنح يدها لمن يبرهن على انه عالم حقيقي لا يفسد علمه زيف او تمويه او شعوذة . امـا الذي يخفق في الامتحان ، ويبين عن جهل وادعاء ، فجزاؤه ان يكوى على جبهته بقضيب محمى ، حتى يعرف الناس امره ، ويتقوا مكره ودهاءه . وكان ان اخفقوا جميعاً ، ووصموا بوصمة الجهل والادعاء .

وهكذا نجح المؤلف في الدفاع عن مهنته ، وعن العلم عامة ، وكشف عن اساليب هؤلاء المشعوذين الجهلة ، وبث المواعظ والنصـائح ، واقترح العلاج

المناسب لهذا الجهل الذي كان يعم ابنـــاء بلده في فترة الانتقال ، التي كانت البلاد تتطلع فيها الى ثقافة جديدة جاءتهـــا من الغرب عن طريق المـداوس والبعثات التبشيرية .

وقد نجح المؤلف ايضـاً في عرض بعض المشاهد الهزلية ، ووفر لمسرحيته الواناً من الفكاهة الخفيفة ، وان ران عليها الجمود وفترت حركتها ، لأنه قصر مجال العمل المسرحي على بيت الطبيب ، ولم يتح للشخصيات ان تتحرك على المسرح وان تتفاعل مع الحوادث بحرية وانطلاق . وكذلك كان يورد فيها المعلومات العلمية ، على صورة تقريرية مملة ثقيلة . وهكذا عجز عن ان يشيع في جوها الحركة والحياة ، اللذين لا بد منهما في كل عمل تمثيلي . وقد يحظى القارىء فيها بمتعة عقلية ، ولكنها بعيدة كل البعد عن مجـــال العمل التمثيلي الحقيقي . فالحبكة هزيلة ، والاحداث وانية متكررة ، والمفاجآت ضعيفة تافهة .

واستطاع المؤلف ان يتغلب على مشكلة اللغة ، بحل موفق الى حدٍ ما. فهو لم يعمد الى اللغة الفصحى ، لتقضي على الواقع وتعصف بالطبيعـة . كما انه لم يعمد الى اللغة العـــامية ، مضحيـاً بالفصحى ، لغة الادب والعلم والتراث العربي . ولكنه فعل كما فعل غيره فيما بعد ، اذ اجرى على السنة الشخصيات المثقفة – كالطبيب عزيز وابنتيه جميلة وظريفـة – لغة فصيحة مبسطة ، وترك الشخصيات الاخرى ، وهي جاهلة تدّعي العلم ، تتكلم اللغة العامية المحلية ، امعاناً في الواقع ، واغراقاً في السخرية من علمهم المدّعى .

واليك مشهداً من مشاهد الهزلية ، يكشف لك عن طريقـــة المؤلف في الاضحاك واسلوبه في الحوار. والمشهد يقع بين احد العلماء الادعياء وهو يزعم انه عالم في الفلك ، وبين ظريفة ابنة الطبيب وابيها والخادم، وهو يكاد يتكرر على مثل هذه الصورة ، مع كل عالم من العلماء .

ظريفة – ما تفهم من العلوم ايها الرجل .

عزيز – ضع الكاوي في النار حتى يحمى طيب يا سعيد .

سعيد ــ حاضر يا سيدي (الفلكي يلتفت شمالاً ويميناً كالخايف) .

فلكي ــ افهم بكل شيء ، وانا مشهور بعلم الفلك .

ظريفة ــ اخبرني كم قسم تنقسم النجوم .

فلكي ــ النجوم تنقسم ، النجم كل واحد هلقد قده كيف بنقسم .

ظريفة ــ اعلم ان النجوم تنقسم الى ثابتة كالشمس وسيارة كالارض والمريخ والمشتري ، وسيارة السيارة كالقمر . فاخبرني عن الشمس هي قدر الارض كم مرة .

فلكي ــ الله يخليكي يا ستي غلطـاني . الشمس زغيرة هلقد والارض هيك كبيرة ، فينك حلب فينك اسطنبول فينك بلاد الفرنج .

ظريفة ــ اعلم ان الشمس اكبر من الارض باربعة عشرمئة الف مرة .

فلكي ــ اذا كان هيك صحيح يا ستي ، ليش تظهر لنا صغيرة .

ظريفة ــ نظراً لبعدها عنا ، فأخبرني كم فرسخ بعد الشمس عن الارض .

فلكي ــ بحكيلك الدغري من عيلتنا ما احد طلع للشمس وخبرنا عنها .

ظريفة ــ اعلم يا جاهل انه بواسطة المقاييس الهندسية والنظارة الفلكية قد اكدوا ان الشمس تبعـد عن الارض ثلاث ربوات واحدى وتسعون كرة وخمسة آلاف واربعمائة واثنان وسبعون فرسخاً . فلو فرضنا ان جسماً اكبر من الارض باربعة وعشرين مرة سقط من الشمس ، لا يصل الينا الا بعد ثلاث سنين وثلاثة اشهر .

فلكي ــ يا لطيف شو هالكذبة اسمعوا يا ناس هالكلام مع ان الشمس تخرج من الجبل وتنزل بالبحر .

ظريفة ــ اريد ان اسألك هذا السؤال الاخير ، لماذا يحصل الكسوف في الشمس والخسوف في القمر ؟

فلكي ــ بحكيلك الدغري انا كشوف وخشوف وخشاف مـا بعرف . بعرف في الابراج وكل انسان في اي برج منزلو وسعدو ونحسو .

ظريفة ــ والنعم من هكذا علم لانك بهذه الخرافات العديمة الاصل تغش

الناس وهي خرافات كاذبة يقتضي ان يكون قصاصك اكثر من الجميع .

فلكي – يا ستي ان كان مـــا عجبتك اندهي غيري ، يقول المثل من موجودكم جودوا غير هيك ما بعرف .

عزيز – هات الكاوي يا سعيد

فلكي – دخلك مـــا فيكي تكويلي زيد اللي دهاني بعرضك وصيه يخفف ايدو رامي ما بيحمل ، من كثرة المطالعة رق العظم .

عزيز – ادمغه يا سعيد وادعي لنا خلافه .

سعيد – يا ايها الرجال يتقدم منكم من يشتهي للجدال (٢٦) .

(٢) المعلم التعيس – جورج دخول .

وهذه صورة ثانية للمسرحية الهزلية، التي ظهرت على مسرحنا في اوائل هذا القرن . وقد كتبها ممثل هزلي ، شغل المسرح الكوميدي في مصر فترة طويلة في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن. فمثّل في اكثر الاجواق، واستقل بنوع خاص من التمثيل الشعبي القائم على الحركات الجسمية العنيفة، والاشارات المضحكة والسباب المقذع والشتائم البذيئة . وقد اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو « كامل الاصلي »، وصار هذا الاسم فيما بعد علماً على هذا النوع من التمثيل .

وهذه الهزلية ، تدور حول « فقي» يئس من الدنيا ، وتقطعت به اسباب العيش ، بعد ان حاول العمل في مهن كثيرة . وهو يقول مصوراً حيرتـه في هذه الحياة :

« لكن الآن الا يمكنني ان انام ويرزقني الله بالطعام لانه قال في معظم آياته (وما من دابة في الارض الا على الله رزقها) فعملاً بهذه الآية الشريفة اذهب للنوم « يذهب » (بعد ذلك يرجع) . ولكن هذا امر مخل للآداب لا لا لا ، امال تعمل ايه يا شيخ سليمان ، تذهب سعران . آه وادي غلب الزمان. لا لا لا امال تذهب حنوتي مع كل علومي ومفهوماتي اذهب حنوتي

لا لا لا. اتاجر كلا فانه لا يمكنني لانني صرفتهم عندما كنت آرث عن جديد، وكان لقبي بالأخ الوحيد. ياما ذهبنا الى الخمامير ياما لعبنا القمار ياما سمعنا اغاني وطرب وحظوظ وانشراح وكان عندي اصحاب عدد الرمل والحصى. ياما صرفت مبالغ وأسفاه. عندما ضاعت الفلوس ضاعت الاصحاب. وتجدني الآن آسف على الزمان. آه لقد ضاع مالي وندمت على ما فعلته اول زمـــاني. ايمكنني ان افتح "كتّاب؟ نعم يمكنني لانني لا اصرف شيئاً فيه، وغاية ما في الامر سأجلس في هذا المحل، واعلق لوحاً على الباب بأنه يوجد هنا كتّاب، فتجد الطلاب تجيئني من كل النواحي والابواب. وبذلك ينعدل الزمان علي او يتدحدر بالكلية، والآن اريح رأسي على هذا الكرسي لان الكدر ركبني والحزن اصابني والمعيشة اهانتني. ولكن تصبّر يا شيخ سليمان تصبّر»[٢٧].

وعندما يفتح الكتّاب، يقصده من التلاميذ، بربري وفلاح وصعيدي، ويمضي في تعليمهم وتهذيبهم، ولكن محاولاته في ذلك تذهب هباء، اذ ان طباعهم المتبـــاينة، واخلاقهم المتناقضة، تحول بينه وبين ذلك. وبعد مضي وقت قصير تصبح لهم عليه دالة، ويتطاولون عليه بالوان من الشتائم المقذعة التي كانت تتدفق من فم كل منهم، بلهجته الخاصة. وقد ذكرنا في اكثر من موضع من هذا الكتاب، ان الاعتماد على اللهجات الخاصة، كان وسيلة شائعة من وسائل الاضحـاك في المسرح الهزلي العربي. ولعلهـــا تقليد جرى عليه المضحكون، منذ ألف ابن دانيال مسرحيته «عجيب وغريب»، وأدخل فيها وصف الحياة المصرية الشعبية، في الاسواق وبين اصحـــاب المهن، وادخل فيها اللهجات الخاصة، والتعابير الشائعة بين اصحاب هذه الحرف، والطريقـة المضحكة التي تتكلم بها كل جالية من الجاليات التي استوطنت مصر[٢٨]. ولعل هذه النزعة قويت عند المضحكين، عندمـا وقعوا في مسرحيات الملهاة الايطالية المرتجلة (Commedia dell'Arte)، على شيء من هذا القبيل.

والحوادث في هذه الهزلية، مصطنعة ومفتعلة ومفككة، يوردها المؤلف دون سبب معقول، ليبرز فكاهة او يفسح المجال لنكتة عامية او شتيمة مقذعة.

ولا ينتظر من هذا النوع من المزليات الشعبية ، تحليل او دراسة . كما لا ينتظر من المؤلف ان يلتزم فيها الواقعية في العرض والتصوير ، او الصدق في رسم الشخصيات . فهذه الملاهي كانت تقدم لجمهور خاص ، كان يؤم المقاهي الشعبية ، التي كانت تقدم مثل هذه المزليات الرخيصة ، الى جانب خيال الظل ، او الشاعر الشعبي الذي يقص القصص الشعبية موقعة على الربابة .

ولا يبيح المؤلف لنفسه ان يحشد هذا الحشد الهائل من السباب والبذاءة ، دون ان يوازن المواقف ، ببعض المواعظ والنصائح ، التي كانت في الاكثر تدور حول التعليم والتهذيب ، وتشير الى مواضع الداء من جسم الامة .

وتنتهي المسرحية بمعركة حامية ، يتألب فيها التلاميذ على استاذهم الفقي ، ويضربونه (علقة حامية) ، وينزل الستار عليهم ، والمعركة لم تنته بعد .

(٣) كوكبان والبخيل – اسكندر صيقلي : (١٩٠٦) .

كان مؤلف هذه المزلية ، يدير فرقة للتمثيل المزلي في بيروت ، ثم جاء الى مصر وعمل مع بعض الاجواق . والموضوع الذي يعالجه كان شائعاً عند المؤلفين المسرحيين ، منذ كتب مارون النقاش ملهاته « البخيل » ، ومنذ ان انتشرت مسرحية « البخيل » لموليير ، التي قام بترجمتها نجيب الحداد وغيره من التراجمة [٢٩] .

وتدور المسرحية حول البخيل سليمان ، الذي ترهقه زوجه بطلباتها التي لا تنتهي ، وهي في الوقت نفسه لا تلتفت لشؤون بيتها ، بل تقضي وقتها في التزين والتبرج ، واستقبال الزائرات ورد الزيارات . وكان ابن عمها حليم يلح عليه دائماً ليلبي طلباتها ، ويدبر له المؤامرات ويهيء الوسائل ، التي يستطيع بها ان يبتز المال منه . ولكن هذه الاساليب لا تجدي معه نفعاً . واخيراً يضطر الى الرضوخ لطلبات زوجه وابن عمها ، وذلك عندما يتدخل في الامر جارهم التركي كوكبان آغا ، الذي يحمل الزوج على توقيع صك ، يتعهد فيه بدفع مبلغ الفين من الجنيهات لزوجه .

والحوادث في هذه المزلية الشعبية ، شأنها شأن الحوادث في كل المزليات ، مصطنعة متكلفة . ويعتمد الاضحاك فيها على الحركات الجسمية ، والاشارات المتكررة ، والاوضاع الغريبة الشاذة ، والنكت العامية والشتائم المقذعة ، التي يقصد من ورائها الى اثارة الضحك الشعبي الرخيص .

وقد ادخل المؤلف فيها شخصية التركي ، ليستغل لهجته الخاصة ، التي كانت خليطاً من التركية والعربية المحطمة ، في الاضحاك ، وكذلك اعتمد على اللهجة اللبنانية الدارجة في ذلك .

والحوار في المزلية ، بوجه عام ، خليط من اللهجتين الدارجتين في مصر ولبنان . وهو يعكس لنا اضطراب المؤلف بين البيئتين ، واعتياده العمل على المسرحين اللبناني والمصري .

واليك قطعة من المسرحية ، تمثل اسلوب الحوار العامي المضحك ، الذي كان يعتمد عليه الكاتب في الاضحاك . والبطل في هذا الموقف يشكو من زوجه ، ويصور موقفها منه :

« وقعتي مع مراتي مثل الزفت المسيّح . صدق المثل يا ناس ، مين كانت مصيبته مع امراته ، ما له علاج الا القبر . عندي حرمة الله لا يوريكم مكروه . ما لها هم الا الزيارات واستقبال الضيوف ومعاكستي . اذا قلت لها اليوم بدي آكل فول مدمس حيث معدتي واجعاني ، بتضرب رجلها بالارض وبتقول لي انا بدي آكل اليوم طاجن بالفرن ، وفوق ذلك طلباتها ما بتنقطع لا بالليل ولا بالنهار . يوم بدها حبرة ويوم برنيطة ويوم مركوب ويوم فسطان حرير ، وعلى ها القياس اذا طاوعتها على قلة عقلها بيصير بيتي اكبر بكتير من مخزن شالون . ولكن انا ما بجود عليها حتى ولا بحبل المشنقة اذا كان له ثمن . مسكين اللي ما بنام على قد بساطه . ما بيمضي عليه زمان حتى يلاقي مكتوب على جبينه النظافة من الايمان . انا حالة مراتي ما هي عاجباني . بالمعروف ما

بتفهم ، وان تركت لها الحبل على طول بتصير مثل حصـان البطران وانا من غير دف برقص ، وان ضربتها تبقى مصيبة ، لانه من اكبر العار على الانسان اللي يعامل امرأته بالضرب » [٣٠] .

المصادر والمراجع والتعليقات

(١) يجدر بنا هنا ان نشير ، الى ما تضمنه الرأي الذي ذهب اليه الياس ابو شبكة في كتابه «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة» – ص ٧٤ ، من تجاوز ومبالغة. اذ قرر ان مارون النقاش ، قد نقل مسرحية البخيل عن موليير ، ولم يذكر انها له . ولا شك ان ابا شبكة لم يطلع على مسرحية مارون ، والا لما تورط في هذا الحكم الجائر » .

(٢) المشهد الثاني من الفصل الاول من مسرحية البخيل لموليير .

(٣) « ارزة لبنان » – ص ٣٦ .

(٤) « ارزة لبنان » – ص ٩١ .

(٥) « ارزة لبنان » – ص ٣٨٨ .

(٦) انظر ملاحظة نقولا النقاش في هامش ص ٣٨٩

(٧) « ارزة لبنان» – ص ٢٨٠ .

(٨) « ارزة لبنان » – ص ٢٨٤ .

(٩) المشهد الرابع من الفصل الاول – « ارزة لبنان » .

(١٠) المشهد الرابع من الفصل الثاني من « المثري النبيل» – ترجمة الياس ابي شبكة ص: ٢١ – ٢٣ .

(١١) « ارزة لبنان » – ص ٣٠٣ .

(١٢) المشهد التاسع من الفصل الاول .

(١٣) « ارزة لبنان » – ص ٣٦٥ .

(١٤) « ارزة لبنان » – ص ٣٨٨ .

(١٥) راجع الحوار الذي يجري على لسان سمان – « ارزة لبنان » ص ٣٨٩ .

(١٦) راجع ص ٣٤٧ وما بعدها من المسرحية .

(١٧) راجع هامش ص ٣٤٧ من « ارزة لبنان » .

(١٨) المسرحية ص ٥ .

(١٩) المسرحية ص ١١ . والسلب حبل من الليف .

(٢٠) عباس محمود العقاد - «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» - ص ١١٢ .

(٢١) مقدمة المسرحية .

(٢٢) كان اسم مسرحية بورسو هذه «Le Portrait du Peintre» وقد كتبت سنة ١٦٦٣ ومثلت في السنة ذاتها .

(٢٣) هذه الترجمة للدكتور طه حسين ، في تعقيبه على «ارتجال فرساي» ، في كتابه : «فصول في الادب والنقد» - ص ١٤٥ .

(٢٤) تحسن الاشارة هنا الى ما آل اليه المسرح المصري ، فيما بعد سنة ١٩٣٦ ، حين انشئت فرقة حكومية ، يتقاضى افرادها مرتبات ثابتة من الدولة .

(٢٥) افدنا من هذه المسرحية كثيراً ، في كتابة الفصل الخامس ، الذي عقدناه لصنوع في تاريخ المسرح العربي في مصر .

(٢٦) المسرحية ص ١٦ - ١٨ .

(٢٧) المسرحية ص ٦ - ٧ .

(٢٨) يؤكد كورت بروفر في بحثه الذي كتبه في «موسوعة الدين و الاخلاق» عن الدرامة العربية ، ان مسرحيات ابن دانيال ، كانت تعرض على مسارح خيال الظل في القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وقد شاهدت في فلسطين قطعاً من هذه المسرحيات ، كانت تمثل وراء ستارة خيال الظل حوالي سنة ١٩٣٩ .

(٢٩) ظهرت مسرحيات كثيرة تناولت هذا الموضوع ، منها : «الزواج بالتبوت والبخيل المكروت» وهي ، فيما يبدو ، تحريف لملهاة موليير . وكذلك كتب محمد شفيق فصلاً تمثيلياً باسم «البخيل» .

(٣٠) المسرحية ص ٤ - ٥ .

خاتمة

وبعد ، فقد آن لي ان انفض يدي من هذه الدراسة ، التي المت فيها بفن من فنون ادبنا الحديث ، في فترة زمنية خاصة ، وقفت بها عند بداية الحرب العظمى الاولى . تلك الهزة الشديدة ، التي اثرت في مجرى الحياة العالمية بعامة تأثيراً كبيراً، كان من الطبيعي ان يعكسه ادبنا ، كما عكسته الآداب العالمية، على تباينها في مختلف البيئات قوة وضعفاً . كما كان من شأنها ، وشأن ما تلاها من الاحداث العظيمة في مصر والاقطار العربية ، ان تخلق للناس مثلاً جديدة يتجلى اثرها في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ومن طبيعة الادب ان يصور هذه المثل الجديدة تصويراً داخليـــاً ، يظهر في موضوعاته ، وتصويراً خارجياً ، يظهر في قوالبه واساليبه .

وقد انقسمت هذه الدراسة بين يدي الى قسمين، تحدثت في اولها عن تاريخ المسرح العربي؛ فتناولت نشأته في لبنان ، على يدي مارون النقاش ، وتطوره هناك على ايدي رجال مدرسته ، واثر الهواة في تطويره ومـد جذوره . ثم انتقلت الى سورية ، حيث اتخذ المسرح العربي تكأته الثانية ، على يدي احمد ابي خليل القباني ، الذي كان رائد هذا الفن في سورية، وآخر من عني به عناية صادقة فيها .

ثم انتقلت الى مصر ، حيث اقام يعقوب صنوع ، دعائم المسرح العربي في وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية ، التي جاءت الى مصر ،

لتنشر اصول هذا الفن في واديها . وقد كان من الممكن ان يمتد اثر المدرسة المصرية المسرحية ، التي كان صنوع رائدها ومعلمها الاول، لولا تدخل السياسة وافسادها على صنوع عمله الفني الجديد ، الذي نبع من طبيعة الشعب ، وكان من اليسير ان يمضي في طريق التطور الطبيعي المنشود ، فيخلق مسرحاً مصرياً قومياً .

والى مصر ، اتجهت انظار اصحاب الفرق اللبنانية والسورية . فرأينا سليماً النقاش ييأس من استمرار هذا الفن في لبنان ، لاسباب اقتصادية واجتماعية ، فيمم وجهه شطر وادي النيل، حيث يغرس بذور المدرسة اللبنانية المسرحية. ثم يعقبه ابو خليل القباني ، ويضع اسس المدرسة السورية المسرحية ، القائمة على الرقص والغناء .

وفي مصر ، التقت هذه الفرق جميعاً ، وانصهرت في بوتقة الحياة المصرية العظيمة، التي طبعتها بطابع خاص، وفرضت عليها ملامحها ومشخصاتها. وتولدت في مصر فرق جديدة تفرعت عن الفرق اللبنانية والسورية ، او نشأت من تفاعل هاتين العقليتين ، بالعقلية المصرية ، التي كانت في النصف الثاني من القرن الماضي ، تستشرف حياة جديدة من التفتح واليقظة والوعي .

وكان لنا من فرقة سليم النقاش ، فرقتا الخياط والقرداحي . وكان لنا من فرقة القباني، فرقتا اسكندر فرح والشيخ سلامة حجازي. والشيخ سلامة هو الذي اقام اسس المسرح المصري ، على دعائم قوية من التضحية والجد والاخلاص .

ونشأت في مصر كذلك فرقة جورج ابيض ، الذي حمل في نفسه بذور المدرسة المسرحية اللبنانية ، وغذاها بدراسات منظمة في هذا الفن تلقاها في فرنسا . وبذلك استطاع ان يبلور نشاط هذه الفرق جميعاً ، وان يخرج منه بطريقة جديدة ، في الاخراج والاداء ، اكتسبها من مشاهداته المتنوعة في المسرحين المتمصر والمصري، ومن دراساته الجدية العميقة، في المسرح الفرنسي.

والى جانب هذه الفرق الكبيرة ، التي شغلت المسرح العربي في مصر فترة

طويلة من الزمن ، قامت فرق صغيرة محترفة ، كانت تظهر وتختفي بين الحين والحين ، تبعـــاً لظروفها المادية . كما ظهرت جهود الهواة ، تفيد من خبرة المحترفين وتقتبس خير ما عندهم ، ثم تشق طريقها نحو ايجاد مسرح قومي، مبني على الدراسة المتصلة والتمرس الطويل. وبذلك فتحت هذه الفرق، وفي مقدمتها « جمعية انصار التمثيل » ، آفاقاً جديدة في هذا الفن ، ظهر اثرها في المسرح المصري قوياً واضحاً بعد الحرب العظمى الاولى .

وقد حاولت في هذه الدراسة ، ان اضع تاريخاً علمياً دقيقاً لهذه الفرق ، استقيت مواده من المراجع الاولى ، وهي الصحف والمجلات . ومحصت اخبار المؤرخين وآراء النقاد ، الذين عرضوا لتاريخ هذا المسرح بعامة ، او لتاريخ فرقة من الفرق او شخصية من الشخصيات بوجه خـــاص . وقد نهجت النهج العلمي في هذه الدراسة ، فجمعت الاخبار ، وقارنت بينها ، حتى انفي مـــا فيها من الشُّبَهِ والاخطاء ، وتناولتها بالنخل والتنسيق والتنظيم . وقد فصلت تاريخ الفرق المحترفة الكبيرة ، التي تتمتع عادة بمكان الصدارة في تاريخ المسرح، لانها تكتب هذا التاريخ بما تبذله من جهود ، وما تنتهجه من اساليب في مجالي الاخراج والتمثيل ، ولأنها تكون قبلة الهواة، وقدوة الفرق المحترفة الصغيرة ، ومنارهم الذي به يهتدون .

والحقيقة التي لا مناص من ذكرها ، انني وجدت تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، خليطاً من الاخبار الطريفة ، والفكاهات المضحكة ، والاخطاء التاريخية الجسيمة ، التي تقدم اللاحق على السابق ، وتضـع المغمور الى جانب المشهور . كما انني لم اهتد الى مؤرخ تعرض لتـــاريخ جهود الهواة ، وتقدير نشاطهم ، وفي هذا جناية على التاريخ ، اذ يترتب على المؤرخ ان يقدم للقارىء الصورة كاملة ، بما تحتويه من الالوان القوية الفاقعة او المزيلة الشاحبة .

والى جانب تأريخ هذه الفرق تأريخاً علمياً، عمدت الى تحقيق بعض الاخبار والتثبت من صحتها . وقد خرجت من هذا التحقيق ، بتصحيح بعض الاخطاء الشائعة في تاريخ هذا المسرح . فقـــد تبين لي ، مثلاً ، ان تاريخ ظهور اول

مسرحية عربية – وهي مسرحية «البخيل» لمارون النقاش – هو سنة ١٨٤٧ ، لا سنة ١٨٤٨ ، كما شاع عنـــد المؤرخين . وقد ابرزت للملأ تاريخ المسرح المصري ، الذي اقام دعائمه يعقوب صنوع (ابو نظارة) سنة ١٨٧٠. واثبت بذلك ان مصر ، عرفت المسرح العربي قبل ظهور اثر الفرق اللبنانية والسورية المتمصرة فيها . وقد ازلت الوهم القائم في اذهان الكتاب والمؤرخين ، من ان الخديوي اسماعيل طرد فرقة الخياط من مصر ، بعد ان مثلت امامه مسرحية « الظلوم » ، التي ظن ان فيها تعريضاً به ، وبأسلوب حكمه للبلاد . وبرهنت بالادلة التاريخية ، على ان هذه الفرقة لم تخرج من مصر، بل ظلت تتابع نشاطها التمثيلي فيها حتى سنة ١٨٩٠ .

وقد افدت في جميع هذه الخطوات، من اساليب الغربيين في تاريخ المسرح، وبوجه خاص ، من اسلوب المؤرخ المسرحي الانكليزي الرديس نكول ، الذي وقف حيـاته على دراسة المسرح العالمي والتأريخ له ، بأسلوب علمي فذ قويم .

هذا ما قدمته لتاريخ المسرح العربي. اما المسرحية ، فقد تناولتها في القسم الثاني ، حيث عرضت للاثر الاجنبي في مسرحيتـــا العربية . فاخترت بعض مشاهير الكتاب ، الذين ترجمت بعض آثارهم الى اللغـة العربية ، ترجمة ادبية دقيقة ، او ترجمة مسرحية مسيخة مشوهة . واخترت هؤلاء الكتاب ، من تاريخ المسرحين الفرنسي والانكليزي، بوصفهما اكبر المسارح الاوروبية اثراً في تطور ادبنا المسرحي . وقد درست هذه المسرحيات المترجمة ، وعارضتها على الاصل الاوروبي وبينت ما فيهـا من الامانة والدقة ، او التصرف والتشويه والبعد عن الاصل .

وتناولت كذلك ، بعض المسرحيات التي عربت في هذه الفترة ، فنقلت حوادثها الى بيئة عربية وغيرت اسماء شخصياتها الى اسماء عربية ، وبينت جهود المعربين في هذا المجال وما اظهروه من براعة وابتكار او تخبط وتقيد بالحرفية.

وفي التمصير، استشهدت بجهود كاتب مصري عظيم ، هو محمد عثمان جلال،

الذي عني بهذه الناحية عناية فائقة ، لم تظهر عند غيره من الادباء فنقل بعض مسرحيات موليير ، الى جو مصري ، يعبق بالفكاهة المصرية الاصيلة وتتحرك فيه شخصيات مصرية حية ، في بيئة مصرية صميمة .

ثم انتقلت الى تقويم جهود كتابنا ، في حقل التأليف المسرحي . فدرست في الباب الثاني من القسم الثاني ، انواع المسرحية العربية ، التي ظهرت في هذه الفترة . فتحدثت عن المسرحيات التي اخذت موضوعاتها من تاريخ العرب القديم ، او من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث ، او من التاريخ العام ، او من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي ، او من المصادر الدينية . ثم تحدثت عن المسرحية الاجتماعية ، التي استمدت موضوعاتها من الحياة العربية المعاصرة ، في بيئاتها الرئيسية ، وعرضت اخيراً للملاهي والمزليات .

وقد اخترت من هذه الانواع جميعاً ، عدداً كبيراً من المسرحيات ، ودرستها دراسة نقدية علمية ، وربطت فيها بين هذه المسرحيات ، وما فيها من جهد بدائي هزيل ، وبين المسرحية العالمية ، التي كانت النموذج الذي قلده كتابنا ، وصبوا في قوالبه ، واهتدوا بهديه في المظاهر الخارجية على الاقل . وقد كان مقياس الاختيار عندي ، هو تمثيل النوع ، وشهرة الكاتب في تاريخ التمثيل ، او شهرته في حقول الادب والصحافة والسياسة.

وقد الحقت هذه الدراسة ، بفهارس اضافية ، قسمتها الى مجموعتين تبعاً للتقسيم العام للدراسة . فاوردت في المجموعة الاولى ، تاريخ الحفلات المسرحية التي قدمتها الفرق الكبيرة ، وهي فرق الخياط والقرداحي والقباني واسكندر فرح وسلامة حجازي وجورج ابيض .

واوردت في المجموعة الثانية ، كشفاً بأسماء المسرحيات المؤلفة والمترجمة والمعربة والممصرة التي ظهرت في هذه الفترة . وهذان الكشفان ، يوطئان للقارىء والباحث ، الالمام السريع الدقيق ، بنشاط الفرق المسرحية الكبيرة ، وبجهود الادباء والمترجمين في حقل الادب المسرحي .

وقد اتبعت الطريقة العلمية في تحضير هذه الكشوف. واعتمدت على الصحف

والمجلات وفهارس دور الكتب اعتماداً كبيراً . وجمعت ما وفقت الى العثور عليه ، وحاولت ان ابحث عن اصول لهذه المسرحيات في الادب الاوروبي ، او في آداب الامم الاخرى حتى اعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله . وستطبع هذه الفهارس في جزء خاص ، مع مقدمة تبين اتجاه حركة الترجمة والتعريب والتمصير والتأليف في هذه الفترة ، واتصالها بالنشاط التمثيلي للفرق الكبيرة .

واما بعد :

فما هي قيمة نشاط هذه الفرق المسرحية التي ارخت لها في هذا الكتاب ، وما هي قيمة الآثار المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة ؟

الحقيقة انني وجدت بعد طول الدراسة والتمحيص ان هذه الفترة من تاريخ ادبنا ، كانت فترة تجربة وتخبط ، يظهر فيها الخطأ الكثير الى جانب الصواب القليل ، وهذه صفة طبعية في كل بيئة تخرج من طور التدهور والانحطاط وتستشرف حياة جديدة من التقدم والازدهار . وكان التقليد هو الطابع الواضح لهذه الفترة ، ولكنه تقليد ضعيف لم يخرج بالممثلين الى رحاب الابداع والابتكار الا حين عاد جورج أبيض من فرنسا، واخذ في وضع اسس جديدة للمسرح العربي. وكذلك كان التقليد واضحاً في آثار الكتّاب المسرحيين، فلم نعثر في هذه الفترة على اثر ادبي ضخم . والاحكام التي اطلقتها على بعض المسرحيات التي استشعرت فيها وعياً او ابداعاً ، انما هي احكام نسبية لا تقرن ادبنا المسرحي في هذه الفترة الى الادب المسرحي العالمي ، وانما تربط بين المسرحيات العربية في لون من التقدير والموازنة اضطررنا اليه اضطراراً ، حتى نقدم للقارىء صورة قريبة من الواقع عن الادب المسرحي في هذا الطور .

ويبدو لي ان مسرحنا العربي لم يقطع طور التقليد حتى اليوم وان ظهرت فيه آثار مسرحية رائعة عند محمد تيمور وشوقي والحكيم وعزيز اباظة وعلي احمد باكثير وسعيد تقي الدين ، إلا أنها عبقريات فردية لم تنتظم الامة باجمعها. وكذلك قل عن التمثيل، فالعبقريات الفردية هي ما يطبع تاريخ المسرح العربي بعد الحرب العظمى. إلا اننا لما نخلق مدرسة مسرحية، ولم نشق لانفسنا طريقنا

الخاص بنا الذي يستطيع به مؤرخ المسرح العربي – في يوم من الايام – ان يدعي اننـا عبرنا عن اخلاقنا وعاداتنا وشخصيتنا باعتبارنا أمة تختلف عن الامم الاخرى ، بطريقة مسرحية خاصة او بأدب مسرحي خالد .

بقيت كلمة اخيرة ، فيما يختص باللغة التي كتب بها ادبنا المسرحي . فقـد ظهر لي من استعراض اساليب الكتّاب ، في كتابة المسرحيـات او في ترجمتها وتعريبها وتمصيرها ، ان هـذه الاساليب اختلفت بين اللغة الفصحى ، التي اظهر كتـابها عناية خاصة باختيار الفاظها وتحرير اساليبها ، واللغة الفصيحة التي لا تخلو من ركاكة وضعف ، والى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة ، هي اللهجة العامية الدارجة في لبنان ومصر .

والحقيقة ان هذه الاساليب المتباينة ، نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الادبي – وهذا حكم ينطبق عـلى اكثر مسرحيات النوع الاول او من طبيعة الجمهور العربي ، الذي كتبت له هذه المسرحيات . وهذا الاتجاه يتجلى في الاسلوبين الاخيرين من اساليب كتابة المسرحية . فقد كان هؤلاء الكتّاب يسعون الى التقرب من العـامة ، ومراعاة اذواقهم ، فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد اثر اتجاه الكتاب هذا ، في تكييف الالوان الفنيـة في المسرحية ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصـة ، كما اثر على اساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهور اللغة التي يستسيغها ، ويحملونها من الوان السجع والزركشات البيانية مـا يجتذب هذا الجمهور ويحوز رضاه . كما انهم لم يحاولوا ان يتعالوا على عقلية الجمهور ، فيتفاصحوا في لغتهم ، ويغرقوا في تأثيل الوانها الفنية . اذ ان الجمهور ، بثقافته البسيطة وذوقه المتدني ، كان يتطلب لغة بسيطة ، هي اقرب الى الركاكة والضعف ، منهـا الى الفصاحة والقوة .

هذا مـا وفقت اليه ، في دراسة تطور المسرحية العربية في عصر النهضة الاول ، الذي ينتهي بالحرب العظمى الاولى . وارجو ان اوفّق في القريب ، الى اتمام سلسلة الدراسات ، التي اعددت لها مـا استطعت من نشاط وتفرغ ،

فادرس الشعر العربي في هذه الفترة ، فاكون قد فرغت من دراسة الفنون الادبية الكبرى، بما يهيء لي ، اخراج الجزء الاول من « تاريخ الادب العربي الحديث » ، الذي اقف فيه عند الحرب العظمى الاولى ، ثم امضي في سبيلي قدماً فأدرس الفنون الادبية بين الحربين، توطئة لاخراج الجزء الثاني من تاريخ هذا الادب .

وقبل ان اضع القلم ، اكرر الشكر خالصاً للزملاء والاصدقاء الذين مدوا لي يد المساعدة الكريمة ، في تأليف هذا الكتاب واخراجه

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

المصادر

١ يوسف جرجس شبلي ابي سليمان – وديعة الايمان في ضواحي لبنان : المطبعة الكاثوليكية – بيروت ١٨٩٩

٢ شارل أبيلا – ابن وائل: مجلة المشرق – المجلد ١٥ سنة ١٩١٢؛

٣ فرح انطون – السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم. ملحق مجلة السيدات والرجال : مطبعة يوسف كوّى – القاهرة سنة ١٩٢٣ .

– مصر الجديدة ومصر القديمة : مكتبة التأليف القاهرة ١٩١٤ .

٤ علي انور – شهامة العرب : المطبعة الادبية – القاهرة .

٥ نعمة الله البجاني – يوسف الحسن : بيروت – لبنان .

٦ بطرس البستاني – داود الملك : بيروت – ١٩٠٦؛ .

٧ عبد الله البستاني – مقتل هيرودس لولديه اسكندر وارسطبولس : المطبعة الادبية – بيروت ١٨٨٩ .

٨ محمد بصرة – هند بنت الملك النعمان : القاهرة .

٩ محمد عثمان جلال – المخدمين : مطبعة النيل – القاهرة ١٩٠٤ .

١٠ انطون الجميل – السموءل او وفاء العرب : مطبعة الاهرام – القاهرة ١٩٠٩ .

١١ طنوس الحر – الشاب الجاهل السكير : المطبعة العمومية – بيروت ١٨٦٣ .

١٢ ، امين الخوري – عبد الحميد والدستور: مطبعة الآداب – بيروت ١٩٠٩.
– نابليون الاول بونابرت : مطبعة الآداب – بيروت .
١٣ جان راسين – استير – ترجمة محمد عثمان جلال. «الروايات المفيدة في علم التراجيده»: المطبعة الشرفية، القاهرة – ١٣١١هـ
– اسكند الاكبر – ترجمة محمد عثمان جلال: «الروايات المفيدة في علم التراجيده»: المطبعة الشرفية، القاهرة – ١٣١١ هـ .
– افغانية – ترجمة محمد عثمان جلال . «الروايات المفيدة في علم التراجيده» : المطبعة الشرفية القاهرة – ١٣١١هـ.
– اندروماك – ترجمة اديب اسحق . كتاب الدرر : المطبعة الادبية – بيروت ١٩٠٩ .
– لباب الغرام او الملك متريدات – ترجمة احمد ابي خليل القباني: المطبعة الشرفية – القاهرة ١٣١٨ هـ .
١٤ انطون رباط – الرشيد والبرامكة: المطبعة الكاثوليكية – بيروت ١٩١٠
١٥ جرجس مرقص الرشيدي – اللقاء المأنوس في حرب البسوس : مطبعة جريدة السرور – الاسكندريه ١٨٩٧ .
١٦ ابراهيم رمزي – المعتمد بن عباد : مطبعة المقتطف – القاهرة ١٨٩٢ .
١٧ وليم شكسبير – احلام العاشقين – ترجمة عبد اللطيف محمد : مطبعة التقدم – القاهرة ١٩١١ .
– اوتللو او حيل الرجال : نشرتها المكتبة العصرية – القاهرة .
– الحب والصداقة او شرينا فيروتا . ترجمة احمد احمد غلوش : القاهرة ١٩٠٥ .
– زوبعة البحر – ترجمة محمد عفت : المطبعة العمومية – القاهرة ١٩٠٩ .

– شهداء الغرام (روميو وجولييت) – ترجمة نجيب الحداد : المطبعة اليوسفية – القاهرة .

– عطيل – ترجمة خليل مطران : مطبعة المعارف – القاهرة ١٩٥٠ .

– كاريولينس – ترجمة محمد السباعي : نشرتها مكتبة التأليف – القاهرة ١٩١٢ .

– مكبيث – ترجمة عبد الملك ابراهيم ، واسكندر جرجس عبد الملك : مطبعة التمدن – القاهرة ١٩٠٠ .

– مكبيث – ترجمة محمد عفت : مطبعة المقطم – القاهرة ١٩١١ .

– هملت – ترجمة طانيوس عبده : المطبعة العمومية – القاهرة .

– يوليوس قيصر – ترجمة سامي الجريديني : مطبعة المعارف – القاهرة ١٩١٢ .

يوليوس قيصر – ترجمة محمد حمدي : مطبعة شركة التمدن الصناعية - القاهرة ١٩١٢ .

١٨ برنارد شو – قيصر وكليوباترا – ترجمة ابراهيم رمزي : مطبعة التقدم – القاهرة ١٩١٤ .

١٩ احمد شوقي – علي بيك او فيما هي دولة المماليك : مطبعة المهندس – القاهرة ١٣١١ هـ .

٢٠ داود مرعي الشويري – افكار في الجحيم في الزمان القديم : المطبعة العثمانية – بعبدا (لبنان) سنة ١٨٩٧ .

٢١ يعقوب صنوع (ابو نظارة) – موليير مصر وما يقاسيه : المطبعة الادبية – بيروت ١٩١٢ .

٢٢ اسكندر صيقلي — كركبان والبخيل : القاهرة ١٩٠٦ .

٢٣ ابراهيم الطيب — الجهلاء المدعين بالعلم او هات الكاوي يا سعيد : مطبعة صادر - بيروت ١٨٨٤ .

٢٤ نسيم العازار — ارواح الاحرار : مطبعة التوفيق - بيروت ١٩٠٩ .

٢٥ اسماعيل عاصم — صدق الاخاء : القاهرة ١٣١٢ هـ .

٢٦ محمد العبادي — مقاتل مصر احمد عرابي : مطبعة الكمال - الاسكندرية ١٣١٥ هـ .

٢٧ محمد عبد المطلب وعبد المعطي مرعي — حياة امرىء القيس بن حجر : مطبعة الواعظ — القاهرة ١٩١١ .

— حياة مهلهل بن ربيعة او حرب البسوس : مطبعة الواعظ — القاهرة ١٩١١ .

٢٨ اسكندر فرح — كليوباترا : المطبعة اللبنانية — بيروت ١٨٨٨ .

٢٩ محمود فهمي ومحمد توفيق الازهري : انباء الزمان في حرب الدولة واليونان : مطبعة العدالة والنهج القويم — القاهرة ١٩٠٩ .

٣٠ فولتير — تسلية القلوب في ميروب — ترجمة محمد عفت : مطبعة جريدة المحروسة — القاهرة ١٨٨٩ .

٣١ زينب فواز — الهوى والوفاء : المطبعة الجامعة — القاهرة ١٨٩٣ .

٣٢ احمد ابو خليل القباني — الامير محمود نجل شاه العجم : المطبعة العمومية — القاهرة ١٣١٨ هـ .

— عفيفة : مطبعة النجاح — القاهرة ١٣٢٥ هـ .

— عنترة بن شداد : مطبعة الصدق — القاهرة ١٣٢٢ هـ (الطبعة الثانية) .

– هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب :
المطبعة العمومية – القاهرة ١٣١٨ هـ .

– هارون الرشيد مع انس الجليس – القاهرة .

٣٣ نخلة قلفاط – ضرر الضرتين : مطبعة الاسلام – القاهرة .

٣٤ الخوري فيليمون الكاتب – آدم وحواء : بيروت سنة ١٩٠٣ .

٣٥ خليل كامل – مظالم الآباء : مطبعة المؤيد – القاهرة ١٨٩٧ .

٣٦ مصطفى كامل – فتح الاندلس : مطبعة الآداب – القاهرة ١٣١١ هـ .

٣٧ بيير كورني – حلم الملوك – (سينا او عدل القيصر) ترجمة نجيب الحداد:
مطبعة جورجي غرزوزي – الاسكندرية ١٩٠٤ .

– غرام وانتقام (السيد) . ترجمه نجيب الحداد : مطبعة
جورجي غرزوزي – الاسكندرية .

– مي (هوراس) . ترجمة سليم خليل النقاش: الاسكندرية
١٨٦٨ .

٣٨ (مجهول) – يوسف الصديق : القاهرة

٣٩ موليير – الثقلاء . تمصير محمد عثمان جلال : المطبعة العامرة الشرفية –
القاهرة ١٣١٤ هـ .

– الجاهل المتطبب : ترجمة محمد مسعود : المطبعة الابراهيمية –
الاسكندرية ١٨٨٩ .

– الحكيم الطيار : ترجمة ابراهيم صبحي : المطبعة الابراهيمية –
الاسكندرية ١٨٨٩ .

– الشيخ متلوف . تمصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع
روايات من نخب التياترات » : المطبعة العامرة الشرفية –
القاهرة ١٣٠٧ .

– الطبيب المغصوب . تعريب نجيب الحداد : مطبعة التمدن –
القاهرة ١٩٠٢ .

ـ الطبيب المغصوب : تعريب اسكندر صيقلي ـ القاهرة .

ـ مدرسة الازواج : تمصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التياترات » : المطبعة العـــامرة الشرفية ـ القاهرة ١٣٠٧ هـ .

ـ مدرسة النساء : تمصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التياترات » : المطبعة العـــامرة الشرفية ـ القاهرة ١٣٠٧ هـ .

ـ النساء العالمات : تمصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التياترات » : المطبعة العـــامرة الشرفية ـ القاهرة ١٣٠٧ هـ .

٤٠ مارون النقاش ـ ابو الحسن المغفل او رواية هـــارون الرشيد . من مجموعة « ارزة لبنـــان » : المطبعة العمومية ـ بيروت ١٨٦٩ .

ـ البخيل . من مجموعة « ارزة لبنـــان » : المطبعة العمومية ـ بيروت ١٨٦٩ .

ـ السليط الحسود . من مجموعة «ارزة لبنان» : المطبعة العمومية ـ بيروت ١٨٦٩ .

٤١ فيكتور هيجو ـ ثارات العرب (البروجراف) . تعريب نجيب الحداد: ـ مطبعة التمدن ـ القاهرة .

ـ حمدان (هرناني) . تعريب نجيب الحداد : مطبعة التمدن ـ القاهرة .

٤٢ محمود واصف ـ هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصيـــاد : المطبعة العمومية ـ القاهرة ١٣١٨ هـ .

٤٣ خليل اليازجي ـ المروءة والوفاء : المطبعة الادبية ـ بيروت ١٨٨٤ .

المراجع العربية

أ ـ الكتب والمقالات

١ الياس ابو شبكة ـ روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة : دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٣ .

٢ عوني اسحق ـ الدرر : المطبعة الادبية ـ بيروت .

٣ عمر الانسي ـ المورد العذب (ديوان شعر) : الطبعة الاولى ـ بيروت

٤ بطرس البستاني ـ ادباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث . مطبعة صادر وريحاني ـ بيروت ١٩٤٤ .

٥ سليم البستاني ـ الروايات الحديوية التشخيصية .

ـ الروايات العربية المصرية : مجلة الجنان ـ بيروت ١٨٧٥ .

٦ سليمان البستاني ـ الياذة هوميروس : مطبعة الهلال ـ القاهرة ١٩٠٤ .

٧ فؤاد افرام البستاني ـ اول مسرحية باللغة العربية . مجلة الشراع ـ العدد الاول من السنة الاولى ـ بيروت ١٩٤٨ .

ـ مارون النقاش والد المسرح العربي : مجلة الشراع عدد ٣، س ١ ـ بيروت ١٩٤٨ .

٨ محمد تيمور ـ حياتنا التمثيلية : مطبعة الاعتماد ـ القاهرة ١٩٢٢ .

٩ عبد الرحمن الجبرتي ـ عجائب الآثار في التراجم والاخبار : المطبعة العامرة الشرفية ـ ١٣٢٢ هـ .

١٠ أدهم الجندي ـ احمد ابو خليل القباني ، الذي اصبح اسمه علماً خالداً : جريدة اللواء ـ دمشق ١٩٥٣ .

- العبقرية الشامخة ابو خليل القباني . جريدة الفيحاء ـ دمشق ١٩٥٢ .

١١ توفيق حبيب — تاريخ التمثيل العربي. مجلة الستار ـ السنة الاولى : القاهرة ١٩٢٧ – ١٩٢٨ .

١٢ محمد كامل حجاج — خواطر الخيال واملاء الوجدان: مطبعة الشمس ـ القاهرة ١٩٠٤ .

١٣ نقولا حداد — بحث تحليلي في حياة الفقيد (فرح انطون) ملحق مجلة السيدات والرجال : مطبعة يوسف كوى ـ القاهرة ١٩٢٣ .

١٤ طه حسين — فصول في الادب والنقد : مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٤٥ .

١٥ توفيق الحكيم — من ذكريات الفن والقضاء. سلسلة اقرأ ـ العدد ١٩٢٦ : مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٥٣ .

١٦ حبيب الحلوي — الادب الفرنسي في عصره الذهبي. مطبعة المعارف ـ حلب ١٩٥٢ .

١٧ ادوار حنين — شوقي على المسرح: المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ١٩٣٦ .

١٨ محمد كامل الخلعي — الموسيقي الشرقي: مطبعة التقدم ـ القاهرة ١٣٢٢هـ

١٩ شاكر الخوري — مجمع المسرات : مطبعة الاجتهاد ـ بيروت ١٩٠٨

٢٠ يوسف أسعد داغر — فن التمثيل في خلال قرن (فهارس) : مجلة المشرق ـ المجلدان ٤٢ ، ٤٣ : بيروت ١٩٤٨ – ١٩٤٩ .

٢١ جان راسين — اندروماك. ترجمة الدكتور طه حسين: المطبعة الاميرية ـ القاهرة ١٩٣٥ .

- فيدر. ترجمة حبيب الحلوي ـ والادب الفرنسي في

عصره الذهبي : مطبعة المعارف ـ حلب
١٩٥٢ .
٢٢ عبدالرحمن الرافعي ـ مصطفى كامل ، باعث الحركة الوطنية : مطبعة
السعادة ـ القاهرة ١٩٥٠ .
٢٣ قسطندي رزق ـ تاريخ الموسيقى الشرقية . ج ١ ـ ٤ : المطبعة
العصرية ـ القاهرة .
٢٤ محمد رشيد رضا ـ تاريخ الاستاذ الامام ـ الجزء الاول : مطبعة
المنار ـ القاهرة ١٩٣١ .
٢٥ جرجي زيدان ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ الجزء الرابع : مطبعة
الهلال : الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٣٧ .
٢٦ خليل زينية ـ آثار ادبية : تسبا : مجلة المصوّر ـ العدد الثاني
من السنة الثالثة ـ الاسكندرية ١٩٠٦ .
٢٧ ابراهيم سلامة ـ تيارات ادبية بين الشرق والغرب : مطبعة احمد
مخيمر ـ القاهرة ١٩٥١ .
٢٨ مريم سماط ـ مذكرات ممثلة : جريدة الاهرام ١٩١٥ .
٢٩ احمد سمير ـ سلافة النديم في منتخبات عبد الله افندي النديم :
مطبعة هندية ـ القاهرة ١٩٠١ .
٣٠ احمد شفيق ـ مذكراتي في نصف قرن: ج ١ : مطبعة مصر ـ
القاهرة ١٩٣٤ . ج ٢ : مطبعة مصر ـ القاهرة
١٩٣٦ .
٣١ احمد شوقي ـ الشوقيات : مطبعة الآداب والمؤيد ـ الطبعة
الاولى القاهرة ١٨٩٨ .
ـ مسرحية اميرة الاندلس : مطبعة دار الكتب
المصرية ـ القاهرة ١٩٣٢ .
ـ مسرحية علي بك الكبير : مطبعة مصر ـ القاهرة
١٩٣٢ .

- مسرحية عنترة: مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٣

٣٢ لويس شيخو — الآداب العربية في القرن التاسع عشر . الجزء الاول : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٤. الجزء الثاني : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٦ .

الآداب العربية في الربع الاول من القرن العشرين : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٦.

٣٣ عبد الرحمن صدقي — المسرح العربي . مجلة الكتاب : دار المعارف - القاهرة ١٩٥١ .

٣٤ فيليب طرازي — تاريخ الصحافة العربية : ج١و٢ - بيروت ١٩١٣.

٣٥ زكي طليمات — الشيخ سلامة حجازي. مجلة الكواكب-العدد ٢٧ من السنة الاولى:دار الهلال- القاهرة ١٩٥٤.

- كيف دخل التمثيل بلاد الشرق - مجلة الكتاب : دار المعارف القاهرة ١٩٤٦ .

- نهضة التمثيل في الشرق العربي : مجلة الهلال - ابريل ١٩٣٩ .

- محاضرات عن تطور فنية المسرح: القاها على طلبة المعهد العالي لفن التمثيل (غير مطبوعة) .

٣٦ جورج طنوس — الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه : مطبعة الرغائب - القاهرة ١٩١٧ .

٣٧ ابراهيم عبده — ابو نظاره ، امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر: المطبعة النموذجية -القاهرة ١٩٥٣

٣٨ عباس محمود العقاد — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : مطبعة السعادة - القاهرة ١٩٥٠ .

٣٩ محمد كرد علي — خطط الشام — ج ٤ : مطبعة الترقي — دمشق ١٩٢٥

٤٠ محمد فاضل — الشيخ سلامة حجازي : مطبعة الامة — دمنهور (مصر) — ١٩٣٢ .

٤١ نامق كمال — الوطن او سلسترة : المطبعة الاهلية — بيروت ١٩٠٨ .

٤٢ حسني كنعان — ابو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية : مجلة الرسالة — القاهرة ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ .

٤٣ بيير كورني — سنا . ترجمة خليل مطران : دار الطباعة الاهلية — القاهرة ١٩٣٣ .

— السيد . ترجمة خليل مطران : المطبعة البوليسية — حريصا (لبنان) ١٩٥١ .

٤٤ ابراهيم الكيلاني — احمد ابو خليل القباني . مجلة المعلم العربي : العدد الاول من السنة الاولى — دمشق ١٩٤٨ .

٤٥ ادوار وليم لين — المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر . ترجمة عدلي طاهر نور : مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٠ .

٤٦ ابراهيم عبدالقادر المازني — الاستاذ السباعي وادبه . مقدمة كتاب «الصور» لمحمد السباعي : شركة فن الطباعة — القاهرة ١٩٤٦ .

٤٧ علي باشا مبارك — الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة : المطبعة الاميرية — القاهرة ١٣٠٦ هـ .

٤٨ حسين مجيب المصري — تاريخ الادب التركي : مطبعة الفكرة — القاهرة ١٩٥١ .

٤٩ عيسى اسكندر المعلوف — الغرر التاريخية في الاسرة اليازجية — ج ٢ : المطبعة المخلصية — صيدا (لبنان) ١٩٤٥ .

٥٠ انيس الخوري المقدسي – الاتجاهات الادبية في العـــالم العربي الحديث : بيروت ١٩٥٢ .

– العوامل الفعـــالة في الادب العربي الحديث : مطبعة المقتطف ـ القاهرة ١٩٣٩ .

٥١ محمد مندور – نماذج بشرية : مطبعة لجنة التـــأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٤ .

٥٢ مصطفى لطفي المنفلوطي– مختارات المنفلوطي : مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٣٣٠ هـ .

٥٣ موليير – الطبيب رغماً عنه . ترجمة الياس ابي شبكة : مطبعة صادر ـ بيروت .

– طرطوف . ترجمة حسيب الحلوي ـ « الادب الفرنسي في عصره الذهبي » مطبعة المعارف ـ حلب ١٩٥٢

– المتحذلقات . ترجمة محمد بدران ومحمد عبد الحافظ معوض ـ القاهرة ١٩٥٠ .

– المثري النبيل . ترجمة الياس ابي شبكة : مطبعة صادر ـ بيروت .

– النساء العالمات . ترجمة حسيب الحلوي ـ المرجع السابق .

٥٤ محمد يوسف نجم – القصة في الادب العربي الحـــديث : دار مصر للطباعة ـ القاهرة ١٩٥٢ .

٥٥ سليم نقاش – فوائد الروايات او التياترات : مجلة الجنان ـ بيروت ١٨٧٥ .

٥٦ نقولا نقاش – ارزة لبنان : المطبعة العمومية ـ بيروت ١٨٦٩ .

٥٧ ميخائيل نعيمة — الآباء والبنون : مطبعة شركة الفنون — نيويورك ١٩١٧ .

٥٨ يوسيفوس — تاريخ يوسيفوس اليهودي. ترجمة جميل نخلة المدور : مطبعة صادر — بيروت .

ب . الصحف والمجلات والمراجع الاخرى

الاهرام ، الايام ، التجارة، الجامعة ، الجنان ، الزهور ، الستار ، الشفاء، الكواكب ، المشرق ، المصور ، المقتبس ، المقتطف ، الهلال ، سجلات دار الاوبرا المصرية، اليوبيل الفضي لجمعية انصار التمثيل والسينما (القاهرة ١٩٣٨).

المراجع الافرنجية

Adlerberg, N. -- Souvenirs et Réminiscences en Orient - Tome 1.

Alain. — Système des Beaux - Arts Gallimard - Paris 1924

Artin Bey — Correspondance diplomatique russe, Lettre de Artin Bey à Kuster, en date du 16 Oct. 1874

Baigniéres, Paul De — l'Egypte Satirique Imprimerie Le Febvre - Paris 1886.

Barbour, Nevil — The Arabic Theatre in Egypt. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Vol. VIII. London 1935 - 1937.

Chelley, Jacques — Le Molière Égyptien.

Corneille, Pierre (1606 - 1684) — Le Cid, Classiques Larousse. Paris

— Cinna, « « «

— Horace, « « «

— Discours de l'Utilité et des Parties

— des Poëme Dramatique, Paris 1660.

Gardey, L. — Voyage du Sultan Abdul Aziz de Stamboul au Caire.

Hugo, Viçtor (1802 - 1885) — Les Bourgraves
Nelson Editeurs - Paris 1940
— Hernani
Classiques Larousse - Paris

La Jonquiere — L'Expédition d'Égypte (1798 - 1801)
Tome III
Editeur Militaire - Paris.

Kratchkovsky, I. — Suppl. of the Encycliopaedia of Islam, Leiden 1938

Mimaut — Lettre de Mimaut au Prince de Polignac
Alexandrie, 8 Nov. 1829.

Molière (1622 - 1673) — L'Ecoles de Femmes - Oeuvres Complètes de Molièrs
Gallimard - Paris.
— L'Ecoles des Maris - Oeuvres Complètes de Molière
Gallimard - Paris.
— Les Facheux - Oeuvre Complètes de Molière
Gallimard - Paris
— Les Femmes Savants - Oeuvres Complètes de Molière
Gallimard - Paris
— L'Impromtu du Versailles-Oeuvres Complètes de Molière
Gallimard - Paris
— Le Medicin Malgré lui - Oeuvres Complètes de Molière
Gallimard - Paris
— Le Medicin Volant-Oeuvres Complètes de Molière
Gallimard - Paris
— Le Tartuffe - Oeuvres complètes de Molière
Gallimard - Paris

Nerval, Gérard De — Les Femmes du Caire, édit. de 1887.

Nicoll, Allardyce — The Theory of Drama George Harrap and Co. Ltd. London 1937

— World Drama George Harrap and Co. Ltd. London 1951

Niebuhr, Carsten — Voyage en Arabie Amesterdam 1776 - 1780

Perrieres, Carl de — Un Parisien Au Caire

Prufer, C. — Encyclopaedia of Religion and Ethics - Vol. 4, 1911.

Racine, Jean (1639 - 1699) — Alexandre Le Grand - Oeuvres Complètes - Tome I Variété - Canada

— Andromache - Oeuvres complètes- Toms I Variétés - Canada

— Esther - Oeuvres Complètes - Tome II Variétés - Canada

— Iphigènie - Oeuvres complètes - Tome II Variétés - Canada

— Mithridate - Oeuvres complètes - Tome II Variétés - Canada

Regnault — Voyage en Orient

Shakespeare, William (1564 - 1616) — Coriolanus Cambridge Univ. Press, England 1920

— Hamlet Methuen and Co. Lfd. London 1938.

— Julius Caesar
Oxford and Cambridge edit.
George Gill and Sons,
London 1951.

— Macbeth
Methuen and Co. Ltd.
London 1943.

— A Midsummer Night's Dream
The Complete Works of Shakespeare
Odhams Press Ltd. England 1944.

— Othello
Methuen and Co. Ltd.
London 1941

— Romeo and Juliet
Oxford and Cambridge, edit.
George Gill and Sons Ltd. London·

— The Tempest
Oxford and Cambridge, edit.
George Gill and Sons Ltd. London
1952.

— The Two Gentlemen of Verona
The Complete Works of Shakes-
peare
Odhams Press Ltd, England 1944 .

Shaw, George Bernard (1856 - 1950)
— Caesar and Cleopatra
Archibald Constable and Co. Ltd.
London 1908

Staquez, Dr.
— L'Egypte, La Basse Nubie et le Sinai

Tagher, Jeannette
— Les Dèbuts du Thèâtre Moderne en Egypte.
Cahieres d'histoire ègyptienne
Al Maaref - Le Caire 1949.

Urquhart, David
— The Lebanon (Mount Syria) - A History and a Diary, Vol. II.

Thomas Cauttey Newby,
London 1860.

Voltaire
(1694 - 1778) — Mérope
Hatier - Paris 1925

Williamson, — Readings on the Character of Hamlet.
Allen and Unwin - England. 1956.

Wynne, Arnold — The Growth of the English Drama,
The Clarendon Press. Oxford 1927.

الفهارس العامة

الأعلام

ب

خ

د

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

و

ي

الأماكن والبلدان

الجمعيات والمدارس والاندية

المسارح ودور التمثيل

الفرق والجمعيات التمثيلية

المسرحيات

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ص

ض

ط

ظ

ع

م

ن

و

ي

الكتب والجرائد والمجلات*

* (ج) : جريدة و (م) : مجلة

ن

ه

و

ي

الفهرس

القسم الثاني

المسرحية في الادب العربي الحديث حتى الحرب العظمى

